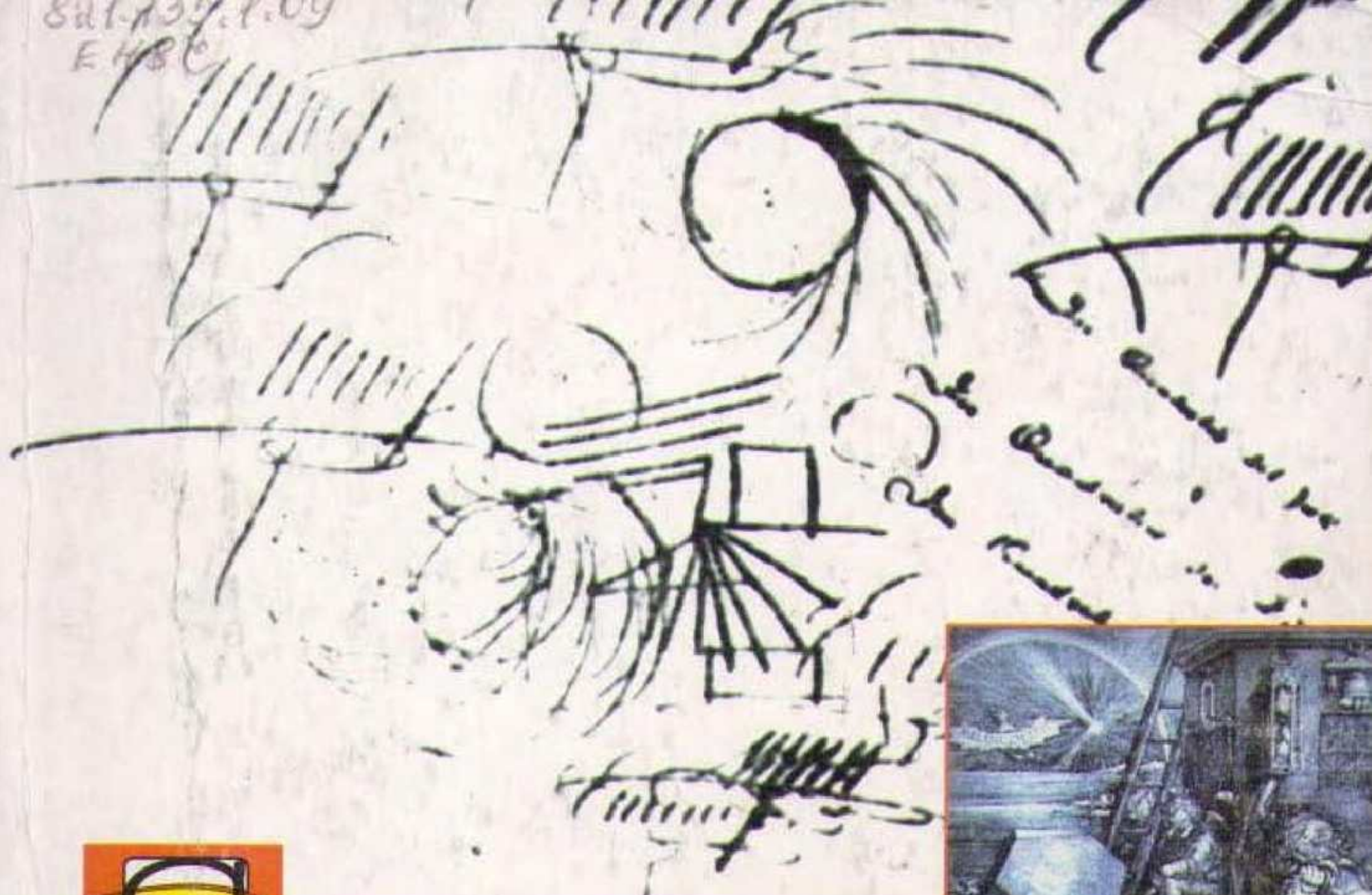


841.737.1.03
E 480



MIHAI CIMPOI

ESSENȚA FIINȚEI

(Mi)teme și simboluri existențiale eminesciene

Mihai Cimpoi

ESENȚA FIINȚEI

(Mi)teme și simboluri existențiale eminesciene

Viața / Ființa • Moartea / Neființa • „Arătările” ființei •
„Nodul tragic” • Frumusețea negativă • Limitele •
Angoasa (spaima, neliniștea) vs. Dorința (Dorul) • Suferința • Singurătatea •
Melancolia • Timpul și spațiul • Ne-sfârșirea (Eminescu și Brâncuși) • Abisul •
Destinul • Disperarea • Nimicul (nihilismul și „apusul de **zeitate**”) •
Devenirea • Mișcarea • Voința (Eminescu și Schopenhauer). Cercul •
Taina (nonsensul și nihilismul relativ) • Simbolismul medieval •
Lumea ca teatru • Ființa și Rațiunea (Eminescu și postmodernismul) •

CZU 821.135.1.09

Editura GUNIVAS SRL, Chişinău MD2012,
str. Vlaicu Pîrcălab. nr. 45, birou 400
Tel.: (373 2) 22 06 91, (373 2) Tel./Fax: (373 2) 22 05 69
E-mail: gunivas@moldovacc.md

Redactor: Horia Zava
Lector: Lucia Ciocanu
Coperta: *Anatol Tomoianu (reproduceri după „cercurile rotite”
desenate de Eminescu şi gravura lui Albrecht Durer „Melancolie”)*
Design şi tehnoredactare: Sergiu Ciuş
Procesare de text: Mariana Covalschi
Prepress: Editura GUNIVAS

Descrierea CIP a Camerei Naţionale a Cărţii

Cimpoi, Mihai

Esenţa Fiinţei: (mi)teme şi simboluri existenţiale eminesciene / Mihai

Cimpoi; cop.: Anatol Tomoianu. - Ch.: **Gunivas, 2003.** - 280 p.

ISBN 9975-908-34-9

821.135.1.09

ISBN 9975-908-34-9

© 2003 Gunivas

© 2003 Mihai Cimpoi

Tipărit la tipografia „Combinatul poligrafic” com. 30832.

CUPRINS

Argument.....	7
Viața / Ființa	11
Moartea / Neființa	15
„Arătările” Ființei	25
„Nodul tragic”	37
Frumusețea negativă.....	44
Limitele	48
Angoasa (spaima, neliniștea) vs. Dorința (Dorul)	54
Suferința.....	65
Singurătatea	71
Melancolia.....	79
Timpul și spațiu!	95
Ne-sfârșirea (Eminescu și Brâncuși)	106
Abisul.....	115
Destinul	123
Disperarea	134
Nimicul (nihilismul și „apusul de zeitate”)	140
Devenirea	148
Mișcarea	156
Voința (Eminescu și Schopenhauer)	169
Cercul.....	186
Taina (nonsensul și nihilismul relativ)	211
Simbolismul medieval.....	219
Lumea ca teatru	244
Ființa și Rațiunea (Eminescu și postmodernismul)	262
Summary	268
Indice de nume	271

ARGUMENT

Cugetul nostru caută să descifreze - în frenezia cunoașterii - ceva din misterul vieții, fiindcă numai „dezlegarea misterelor ne apropie de absolut” (Petre Țuțea). Ce descoperă căutătorul pornit să cunoască lumea și copleșit de întrebări de felul Ce? De ce? *Cum? În ce scop? Ce este omul? Care este sensul vieții?* În primul rând, chinul sisific al căutării însăși, care nu-i oferă certitudinea găsirii unui sens clar, totul alunecând în ceața indeterminării. Conștiința limitelor terorizează suveran căutătorul care își dă seama cu deosebită luciditate că „omul, fiindă situată între infinit și neant, el însuși o parte a universului, nu poate cuprinde legătura indisolubilă a tuturor lucrurilor întregului și deci universul” (Pascal).

Limitele sunt chiar pragurile opace heideggeriene ale existenței, generate de neliniștea morții care îl stăpânește mereu pe om. „Ființă limitată în timp și destinată morții” (Heidegger), omul caută totuși să-și definească relațiile sale cu contingentul și transcendentul, să înțeleagă esența lumii, umplându-și sufletul cu acea kantiană „veșnic nouă și crescândă admirație și venerație” atunci când își îndreaptă gândul spre două lucruri: „cerul înstelat deasupra mea și legea morală în mine”. Aceste două lucruri îl scutesc pe omul kantian să rățăcească în întunecimi, căci sunt limpezi în conștiința existenței sale. În fața cerului înstelat de deasupra sa, omul kantian simte o „necuprinsă întindere de lumi peste lumi și sisteme de sisteme și durată fără sfârșit a mișcărilor lor periodice, a începutului și dăinuirii lor”. Cel de-al doilea pornește chiar din sine sa nevăzută, din propria sa personalitate și îl leagă de lumea nesfârșitului care accentuează întâmplătorul, universalul, necesarul. Primul lucru limitează, duce spre un punct al universului din care a purces materia, în timp ce cel de-al doilea sporește la infinit valoarea ființei care nu se limitează la o anumită determinare și la un anume scop, la limitele vieții, și „se întinde în nesfârșit”.

Omul eminescian este, la începuturi, un om kantian care sfidează limitele „cercului strâmt” printr-o permanentă transgresiune a imediatului. Poetul apelează la o fermecătoare oglindă de aur de felul celeia pe care zeița Isis i-o arată regelui Tla în ceasul morții în care cerul se adâncește în infinitul ei, iar ființa faraonului apare cel puțin ca o clipa suspendată. Pe o tablă neagră apare *cercul mare roșu* de care sunt aninate piramidal ființele.

Limpezirea oglinzii care permite ca eternitatea din cer să se uite în ea însăși și să se mire de frumusețea ei este un act magic, exercitat în permanență de omul eminescian pentru a surprinde lumea într-un singur semn. El se descoperă pe sine ca un adevărat Narcis, învăluit în oglindă de această eternitate sfântă. Ea este *fluidă, dulce, caldă*. Anume astfel o resimte visătoarea fata din *Călin*, visătorul Dionis, alți visători eminescieni.

Eternul curgător ia formă de ceva foarte viu și scilipitor, adică de *Viață*. Apare, astfel, o dublă reflexie: cea a Eului pur narcisiac și cea a Altuia care este anume viul.

Narcisul eminescian se cufundă în *Viață*, căci apa în care se oglindește el nu este altceva decât, hegelian vorbind, mediul fluid universal, decât viața ca proces. Fluxul universal simplu este înși-nele și diferența formațiilor pe care le înfățișează procesul este Altul. În pornirea sa de a se afirma, Eul consumă viața nu pentru a o distruge, ci pentru a afirma - paradoxal - tot viața, pe altul. Prin faptul că el (prin conștiința-de-sine) o suprimă, se transformă în *dorință*. Chemarea obsesivă a iubitei, la Eminescu, are loc sub imperiul unei atare dorințe: „Vino-n codru la izvorul/ Care tremură pe prund,/ Unde prispa cea de brazde/ Crengi plecate o ascund. (...) // Vom visa un vis ferice,/ Îngâna-ne-vor c-un cânt/ Singuratece izvoare,/ Blânda batere de vânt; // Adormind de armonia/ Codrului bătut de gânduri,/ Flori de tei deasupra noastră/ Or să cadă rânduri-rânduri” (*Dorința*).

Apa individuală devine o apă universală, reflexia dublată aducând și dedublarea eului; iubita este dorită în cadrul armonios și fluid al vieții, într-un timp pur, intim-originar al acesteia. *Viața* este obiectul dorinței noastre și prin dorință cădem în ea.

Cădem, astfel, în prima capcană existențială, eul narcisiac eminescian nefacând o excepție în acest sens.

Vin, apoi, alte capcane, care determină apariția „nodului tragic” și a tensiunii existențiale permanente, mereu alimentată de conștiința Urnitelor, a *îngânării ființei / vieții cu neființa / moartea*, a căderii în abis și în zona nimicului, în *spațiu, timp* și în cercul destinului. Ființa se „arată”, după cum spune Eminescu, se dezvăluie prin factori esențiali, prin fundamentele existenței: *suferință, angoasă, disperare, voință, mișcare*. Începe un proces dramatic, pus chiar sub semnul „nodului tragic”, de devenire, de transformare a lui Narcis în Hyperion, care presupune o luptă interioară, un dezbin (cuvântul e eminescian) cu sine însuși, o încercare de redare șiei și a propriului eu pur, neîntinat ontologic prin acel strigăt final „Pe mine mie redă-mă” din *Odă (în metru antic)*, poezie cu care începe, după părerea lui Nichita Stănescu, poezia modernă românească.

La Hegel, *ființa* dă naștere opusului său, nimicul, pentru ca cele două să fie mediate de conceptul de devenire. La Kierkegaard, sinele apare în fața lucrurilor nesigure și trecătoare ca un dativ, precum acel „mie” al copilului, conceptele sale fiind norocul, ghinionul, destinul.

Heidegger spune ferm: „De îndată ce Dasein-ul (ființa-în-aici) există, e deja prin chiar acest fapt aruncat în această posibilitate (de ființă-către-moarte)”.

Omul eminescian - narcisic apoi hyperionic - caută principiile universale, fundamentele existenței,

„esența ființelor” asemenea „rădăcinilor” lui Empedocle, „semințelor” lui Anaxagora, „atomilor” lui Democrit, „prototipurilor” lui Platon, „ideilor” lui Hegel, „categoriilor” lui Kant. El caută, înfrigurat și cuprins de „tremurul” pozitiv, înființător, ontologicul pur. („O altă lume pe astă lume am visat” spune în *Icoană și privaz*). Lumea este însă „strâmbă, urâtă”, plină de nori, și-i produce un *dezgust existențial* sub forma apropiată a angoasei, spleen-ului, ennui-ului „Aveți viața și puterea... sunteți roți ale mașinei, / Ce se mișcă-n jur de soare prin puterile luminei - / Am un singur privilegiu - mi-e urât, sunt trist, bolnav, I Sunt bătrân ca și moșnegii, deși tânăr... dar nu sclav” (Dezgust, variantă la Scrisoarea IV). Tot în această variantă, poetul spune că iubirea îl respinge, iar frumusețea-i face greață, că este cuprins de „golul sufletesc” și străbătut de „săgeata morții crude”.

Volumul de față propune o re-lectură a poeziei și mitopo(i)e-ticii eminesciene prin *grila existențială* și „nodul tragic” în care se adună toți existențialii. *Tensiunea ontologică* e datul esențial al eminescianismului, tradusă și într-un sinergism, care e mai mult decât armonia observată de Vianu și sinestezia (baudelairiană); e o asociere într-un Tot a tuturor organelor, sistemelor, factorilor. Ființarea pentru plinul sufletesc ca și ființarea pentru golul sufletesc (pentru nimic, precum zice Sartre) se împreunează, la Eminescu, într-un singur acord sinergetic.

VIAȚA / FIINȚA

Viziunea eminesciană asupra *vieții* consună cu viziunea modernă asupra *vieții* ca proces continuu de trecere de la ne-viu la viu printr-o creștere negentropică graduală a originii componentelor sistemelor vii, *viața* apare din *viață*, *viața* dă naștere la *viață*. Viul este un sistem bine ordonat, în care fiecare element își are funcția și poziția sa (pre)determinată.

Cunoscutul fizician Erwin Schrodinger vorbea în eseu *Ce este viața* (1943) despre „configurația” cvadridimensională (pat-tern) în care este implicată nu doar structura și funcționalitatea, ci și întreaga totalitate ontogenetică de la punctul prim al fecundării. Cromozomul are în el un mesaj codificat (code-script) al formării evolutive a individului. Este „codul de legi și puterea executivă sau, ca să folosim o altă comparație, planul arhitectului și forța constructorului la un loc”.

Geneticianul francez Francois Jacob propunea, în tratatul său *Logica Viului* (1970), noțiunea de PROGRAM, identificat cu programul genetic care include informație, mesaj, cod și care face ca reproducerea unui organism să constă în reproducerea elementelor lui structurante. Programul *vieții* este programul genetic care posedă mijloace de a executa, în cadrul celulelor, planurile arhitecturale ale organismului (a se vedea Lucian Gavrilă, *Viața - un experiment nesfârșit*, București, 1995, p. 12).

Marele spectacol al posibilităților pe care le oferă natura individului nu schimbă însă invarianța „planului chimic” al celulei.

Eminescu gândește *viața* anume ca pe un plan arhitectural inițial, codificat în punctul prim ce s-a mișcat, „cel întâi și singur”, care izbucnește cu forța genetică intrinsecă: „Punctu-acela de mișcare, mult mai slab ca boaba spumii,/ E stăpânul fără margini peste marginile lumii... / De atunci negura eternă se desface în fășii,/ De atunci răsare lumea, lună, soare și stihii...” (Scrisoarea I)

Arhitectul și constructorul, ca ipostaze ale viului plănuite și ale celui în proces de realizare, de „executare” sălășluiesc împreună într-un singur „pachet” existențial, în care începutul desfășurării forței („mult mai slab ca boaba spumii”) este cauză și scop, este posibilitate de mișcare și mișcare declanșată, este reproducere ca autoreproducere, este pachet despachetat, este nucleu de-nuclearizat, este replică a mișcării la starea pe loc care naște un sistem întreg de replici, este sistemul viu al atragerii progresive în *viața* animată de un *dor nemărginit*. Este evident că *dorul nemărginit* este *viață* desfășurată în și prin sine însăși, este viul în reacție în lanț, în replicitate continuă (dor în replică la dor, ca în câmpul nuclear al „dorului” folcloric). *Dorul nemărginit* desfășoară, în cadrul unui grandios proces de naștere și desfacere în fășii a universului, *dorul* de „mișcare” de *viață*, care este planificat în primul punct cinetic. Pe firul său animator în lanț este *arhitecturată* lumea după legile dure ale ordinii, rigorii.

Organicismul eminescian se manifestă aici cu toată evidența. Ce poate fi mai organic decât autoreproducerea? Or, *dorul* (nemărginit) se impune anume prin calitatea sa autoreproductivă, prin puterea imensă de desfășurare în sine și prin sine, de a face - ca să zicem așa - o sinteză pe baza propriilor gene, așa cum în procesul de sinteză a macromoleculelor, numit *replicație*, se valorifică informația ereditară codificată în ele. *Dorul nemărginit* este, astfel, absolut structural *dorul* în stare de primă ieșire din ascuns și din nepătruns, peste care „în sine împăcată stăpânește eterna pace”.

Distanțându-se de lumea mare, omul eminescian este surprins de faptul că arhitectorul a prevăzut în planul său inițial nu doar un principiu constructiv, ci și unul distructiv. Atât de viul punct mișcător primordial i se arată acum ca primul colț obscur al *vieții*, ca un colț al răului: „Căci răul este colțul *vieții*. Vecinic răul/ Întâiul rol îl joacă-e colț în orice cuget,/ în orice voință, în orice faptă mare” (Andrei Mureșanu). În programul său genetic, arhitectul *vieții* a pus răul alături de bine, ne-ființa alături de ființă. Constructorul executor nu a făcut decât să rămână fidel, în construirea *vieții*, acestui principiu divin / demonic. Planul lumii se dovedește a fi „adânc – șiret” nedumerindu-l pe Andrei Mureșanu: „Ce plan adânc - șiret!/ Cum în sămânța dulce a răului s-a pus/ baterea de *viață*!”

Universul se demonizează tot atât de firesc precum se diviniza în începuturile lui aurale, desfășurându-se și stingându-se - acum - după un implacabil principiu entropic. După Schrodinger, descreșterea entropiei, ca trăsătură esențială a sistemelor vii, duce la descreșterea în continuare a entropiei, la un ordin mai mare, în timp ce creșterea entropiei duce spre o progresivă creștere, generând, prin stadiul avansat al dezordinii, Moartea. Reînstă-pânirea demonicului impune decăderea entropică, înmormântând imperiul într-un „chaos întins fără de sine” și făcând ca neantul să se întindă pe lumile murinde. *Dorul nemărginit* se entropizează și el, devenind un „dor nebun”, primul ținând de logos întrupător, celălalt invocând un „cuvânt al nimicirii” pe care ține să-l învețe omul eminescian în ipostaza lui Andrei Mureșanu ce imaginează, în meditația sa amară nihilistă, un univers în totală înstăpânire a lui Satan: „O, de-aș. vedea furtuna că stelele desprinde,/ Că-n cer talazuri nalte de negură întinde,/ Că prin acele neguri demoni-n stoluri zboară / Și lumea din adâncuri o scutură ușoară/ Ca pleava... Cerul cu sorii lui decade,/ Târând cu sine timpul cu miile-i decade,/ Se-nmormântează-n chaos

întins fără de fine,/ Căzând negre și stinse surpatele lumine./ Neantul se întinde/ Pe spațiuni deșerte, pe lumile murinde./ Văzându-le striga-re-aș de-un dor nebun cuprins: / „Mărire ție, Satan, de trei ori ai învins!/ Atuncea mă primește prin îngerii pieirei,/ Mă-nvață, și pe mine cuvântul nimicirei./ Adânc, demonic, rece. Ti-o jur astă știință/ Eu aș striga-o-n lume c-o cruntă ușurință.../ Atunci, negrește, soare... atunci să tremuri cer...” (Mureșanu).

Indiferent însă de registrul pozitiv sau negativ al reprezentării, viața e văzută în sensul interpretării ei de fizicienii și biologii secolului XX ca „program”, ca „plan”, ca „proiect” codificat, ca „vis” ancestral. Procesul organic replicativ al vieții ilustrează narcisismul general eminescian, conform căruia viul e oglindire și sporire a imaginii inițiale a viului, e înaintare autoreproductivă. Este viul surprins în viul potențat.

„Al istoriei pian” din Memento mori, „al secolelor plan” sau „planul genezei” („Idee,/ Pierdută-ntr-o palidă fee/ Din planul Genezei, ce-aleargă/ Ne-ntreagă!”) din timpuria „fantazie” Ondina, „planul, precugetarea, planul de rele, planul adânc” sau „planul frumos” din *Andrei Mureșanu*, „planul adâncei întocmeli” și „planul vieții ascuns în colțu-obscur” sunt izomorfisme ale punctului „întâi și singur” în care este planificată viața. Este un nucleu radiant, un „pachet” de potențialități vitale din care viul izbucnește cu toate forțele sale energetice - generative, disipative, (auto) reproductive. Conținând o forță motrice intrinsecă, punctul genetic se transformă într-un punctum saliens, arheal: „care apare în mii de oameni, dezbrăcat de timp și spațiu, întreg și nedespărțit”.

Este o viziune profund platoniciană a principiului, căci Socrate spune în *Phaidros* că tot ceea ce se mișcă de la sine este nemuritor, iar ceea ce, în schimb, mișcă alt lucru și e mișcat de către altul, de îndată ce mișcarea încetează, și el să existe: „Numai ce se mișcă pe sine, de vreme ce nu se lasă pe sine în părăsire, nu încetează niciodată să fie în mișcare; ba mai mult, el este sursă de principiu al mișcării pentru toate câte se mișcă. Iar principiul este tocmai ceva nenăscut. Într-adevăr, din principiu ia naștere în chip necesar tot ce s-a născut, pe când principiul nu se naște din nimic. Dacă principiul s-ar naște din ceva, atunci el n-ar mai fi principiu. Însă, deoarece el e nenăscut, atunci este, în chip necesar și nepieritor” (Platon, *Opere*, VI, București, 1983, p. 441-442). Odată nimicit, principiul nu se mai poate naște din alt lucru și nici alt lucru nu se va mai naște din el. În chip firesc, tot ce mișcă pe sine însuși este principiu al mișcării, ceea ce înseamnă ca el nu se poate naște, dar nici nu poate să piară. Aceasta este, bineînțeles, natura și rațiunea sufletului.

Eminescu construiește universul pe o atare mișcare care se naște din mișcare.

MOARTEA / NEFIINȚA

Omul eminescian trăiește moartea cu o deosebită intensitate, căci știe că împreună cu viața constituie două file ale existenței: „Moarte și viață, foaie-n două fețe: / Căci moarte e izvorul de vie-țe, / Iar viața este răul ce se-nfundă / în regiunea nepătrunsei cețe” (Rime alegorice). Răsfoite de-a valma, cu cifrele lor obscure, ele te duc într-o zonă a indeterminatului, adevărată „regiune a nepătrunsei cețe”. Acest „joc” cu sens tragic al vieții și morții angajează întreaga ființă, făcând-o să se cutremure, deoarece în el întrezărește abisul în care se va prăbuși. Nu spunea Schopenhauer, dascălul său din *Cărțile*, că cel mai mare rău, cel mai înfricoșător dintre pericolele care îl pot amenința pe om vreodată este moartea și că cea mai mare groază este groaza de moarte. Jocul pe care îl jucăm cu viața și moartea este, în viziunea filosofului voinței, cea mai serioasă partidă; noi așteptăm cu înfrigurare și teamă fiecare decizie a destinului asupra noastră, căci am pus în joc întreaga noastră ființă: „Cea mai serioasă partidă pe care o jucăm este cu siguranță acea ale cărei mize sunt viața și moartea; orice decizie a soartei asupra acestui aspect este așteptată de noi cu cea mai mare înfrigurare, cu mai mare interes, cea mai mare teamă; căci, pentru noi, este în joc întreaga noastră ființă” (Arthur Schopenhauer, *lumea ca voință și reprezentare*, Iași, 1995, vol. III, p. 270).

Intrat fatal în acest joc, omul eminescian este însă un jucător serios, care-și asumă în întregime riscul jocului. Știind că este chemat și angajat în el, nu își traduce teama într-un sentiment bolnăvicios și fiziologic exprimat de morbidezza, de resemnare în lața marcării de fatum. El trăiește moartea ca text existențial, dictat de o realitate supremă, de o ultima ratio a lumii. Intră în joc cu marea lui miză, singura pe care poate s-o exploreze: să bea până la fund „voluptatea morții ne-ndurătoare”. Trăirea morții înseamnă, în cazul omului eminescian, asumarea trăirii tuturor sensurilor ei negative. De aceea se poate spune că scrie de fapt un thana-totext, care este de fapt un vitathanatotext, căci: „Un vis al morții este viața lumii” (ms. 2270, f. 23). Omul eminescian, ca om al hybrisului, trăiește viul cu o intensitate care generează fiorul morții și trăiește moartea cu o intensitate care îi readuce lumina și căldura viului. Este adevărat „că vis al morți-eterne e viața lumii întregi” (*Împărat și proletar*), dar e tot atât de adevărat „că moartea e în luptă cu vecinica viață” (*Învierea*), ambele - atât moartea cât și viața - având parte de vecinicie. Viața visează moarte, și moartea visează viață într-un nod contrapunctic. Viața și moartea sunt dispuse în plan existențial ca un vis în vis, visându-se cu desăvârșită reciprocitate.

Moartea și Viața constituie, la romantici, o unitate organică originară. Este și marele motiv al lui Novalis, „romanticul romanticilor”, care scrie în poemul său *Astralis*: „Moartea și viața în strălucirea lor originară / Dragostea și boala n-o despart”.

Moartea-Somn, ca temă derivată a Morții, ca hipotext al **textului-fundamental**, este legată de motivul trecerii prin vămile văzduhului. Somnul este „vameșul / vieții” și „frate-al morții”.

Prin analogie cu scara urcării sufletului la cer din tradiția ne-opitagorică, gnostică și ortodoxă, Eminescu imaginează o construcție în trepte a sferelor cerești prin care trece sufletul și timpul în care este claustrat: „...Prin vămile veciei/Nici vremea nu le trece cu visele mândriei, / Nici suflete nu intră, nici suflete nu ies” (Andrei Mureșariu). E totodată spațiul-timp al creației sau enso-mafozei, prin care sufletele de îngeri „bolnavi de amur” și deasupra cărora se aprinde câte o stea călăuzitoare de destin. Vama este, după cum observă Rosa del Conte, o figură a transcendenței reprezentată de somnul vieții: „Se bate miezul nopții în clopotul de-arama, / Și somnul, vameș vieții, nu vrea să-mi iee vamă, / Pe căi bătute-adezea vrea moartea să mă poarte” (Se bate miezul nopții...). Expresia „pe căi bătute-adezea”, precizează cercetătoarea italiană, care trimite prin contrast, la aceea, atât de diferită, a textului liturgic folosit de ritualul funebru, contribuie la a face și mai patetică această invitație. La somnul-moarte: „cumplită este calea pe care mă duc, pe care niciodată n-am umblat”. Aceste cuvinte vor trece în folclor, unde căile lumii de dincolo sunt numite „căi neumblate” și tocmai de aceea la ele privește cu spaimă omul obișnuit „pentru care moartea nu este, desigur, așa cum e în schimb pentru poet, stăpânitorul gând și cu atât mai puțin o dulce prietenă (Rosa del Conte, *Eminescu sau despre Absolut*, Cluj-Napoca, 1989, p. 312).

Thanatos, zeul morții „cel crunt, cel fără milă, necruțătorul” este fiul nopții și frate al somnului.

Omul eminescian se cufundă într-un adevărat imperiu al somniei, străbătut de palida gândire a poetului care „moaie-n visuri de aur aripa ei cea rece”. Somnul, „frate-al morții”, inițiază un ritual de trecere în zona neființei prevestită de regimul rece și palid al gândului, regim al stingerii discrete care adoarme păcatele lumii. Neființa, sinonimă aci cu „țara morții”, apare ca un tărâm al transcendenței, al purității, al idealității și liniștii (pătrunsă de „visuri de aur” și de „visele-i de pace”). Sensul eliberator, mântuitor al somnului, „frate-al morții” se conjugă cu cel inițiativ în misterul morții. Anume această semnificație se desprinde din zăcerea lui *jalnică* peste lume, din țipătul sufletului în doliu și jalnicul cânt al lirei: „Și somnul, frate-al morții, pe lume falnic zace/ Cu genele-i închise, cu visele-i de pace, / Când palida gândire prin țara morții trece, / Și moaie-n visuri de aur aripa ei cea rece /Cu aghiazima cea dulce a lumii frunte-atinge, /Păcatele-i i-adoarme, invidia o stinge - /Ce ochiu veghiază umed? Ce suflet se frământă, /Ce suflet țipă-n doliu, ce liră jalnic cântă? /Sunt eul...” (Andrei Mureșanu).

Îi este de ajuns omului eminescian să privească în toată strălucirea ființa, ca să întrevadă deodată și umbrele neființei, căci cea dintâi dă naștere, în mod hegelian, opusului său, nimicul, pentru ca cele două să fie mediate de conceptul de „devenire”.

Visul în vis ilustrează întrepătrunderea adâncă a vieții și morții, complementaritatea lor organică alternantă din partea uneia și a celeilalte. Omul eminescian e, astfel, un visător deplin care visează un vis împachetat după felul sertarelor chinezești sau al matrioștilor rusești. Visul iese din vis, visul provoacă vis, astfel încât este depășită ușor limita opozitivului: visul luminos devine un vis sumbru, întunecos și viceversa, nu înainte, firește, de a trece printr-o întreagă desfășurare filmică a reveriei multicolore. Visul color este, după cum afirmă psihologii moderni, o manifestare a hipersensibilității. Și omul eminescian este, bineînțeles, un hipersensibil, un visător cu ochiul deșteptat înlăuntru (ca în *Scrisoarea III*). El strecoară, filtrează spectral realitatea prin acest ochi, transformând-o într-o suprarealitate fină, țesută numai dintr-o materie străvezie de vis. Astfel se naște un tărâm fantas-matic, de năluciri suprealiste, de șoapte surdinizate, de mișcări involuntare care sunt, de fapt, niște alunecări, niște orbecări, niște străpungeri de ceață. Copleșite de o atare somnie vegetală, simțurile amorțește și captează în modul cel mai difuz miroznel, sunetele, culorile. Totul se închide într-un spațiu halucinant, fantasmagoric, în care se înstăpânește irealitatea ideală a somnului, „vameș al morții” (după cum știm din *Se bate miezul nopții*). Omul eminescian se simte cu adevărat acasă, într-un astfel de mediu total stăpânit de reverie, de vis unduitor care proliferază pornind din el însuși și întorcându-se în el însuși.

Visătoarea, în sens luminos, ascensional sau întunecos, abisal, este starea fundamentală eminesciană, e normalitatea lui psihică. Ochiul lui care înregistrează realul în regim diurn e de asemenea visător, umed-veghetor (precum este cel al lui Mureșanu). Râurile visează murmure și unde, ramurile mișcări line și foșnete, cerul - nori. Totul se scufundă în vis și se (desprinde), momentan, de vis. Contingentul însuși (prin fata pământeană Cătălina) visează transcendentul (personificat de Hyperion). Celelalte fete de împărat visează Zburători „cu negre plete”, însuși Poetul visează permanent fantasma Iubirii ideale. Din magnetismul psihic al visului care penetrează toate - cosmosul, lumea și „om nezărit” - ia naștere universul eminescian, el însuși apărând ca o străfulgerare de ființă / neființă, de vis, adică într-o revelare luminos / întunecoasă.

În *Rime alegorice* găsim întreg acest spectacol ființial al visului. Poetul visează, după cum obișnuiește adesea, în ipostază de... mort. (Nu este și Hyperion, în viziunea Cătălinei, „un mort frumos cu ochii vii”?). E mortul, a cărui „corabie a vieții, grea de gânduri” s-a risipit de stânca morții. La miezul nopții, care este ora ideală a visării (și cumpănă a gândirii), el vede pustia „plană” a Saharei străbătută de o caravană mândră de morți ce merg spre - Un vis: Fata-Morgana. Aceasta se identifică cu sălașul mării vrăjitoare Șeherezade, „regina basmelor măiastră”, sălaș care apare într-o măreață splendoare. Deși „țapăn mort și fără vrere”, poetul vede cu deosebită acuitate tărâmul luminat și se mișcă cu dezinvoltură printre ceilalți morți deveniți ființe vii „ca o fantasmă între fantasme”. El vede auritele pilastre, glastrele din care cresc „ici roze negre, colo flori albastre”, perdelele de purpură de la ferești și simțirea îi este furată de mirosul răcoros. Așezată pe un divan, „ascuns între perdele / albastre, înfoiate și cu stele”, ea „lumină lumea gândurilor poetului”, îi ia de pe ochii de gheață vâlul morții și îi arată marele teatru al lumii pe care îl joacă cu măștile râzânde morții prefăcuți în vii, conchizând: „Viața lor un vis al morții este / Azi pradă ei, iar mâni ea o să-i prade”. După ce constată cu amărăciune, întorcându-se, că „înmormântații” dansează pe cenușa miilor de generații trecute și că „moartea și viața-i foaie-n două fețe”, ea îi dă totuși o lecție despre viață și iubire: „Iubirea ta-i viață - a ei iubire / E viață iar și iar de omenire. / Voința ei s-a la de se-mpreună / Atunci e suflet în întreaga fire”.

Astfel, visând-o, mort, pe Șeherezade, poetul visează o proiecție a vieții și morții, visează sensul uneia și alteia, căci în lumina morții viața își sporește și ea lumina. Visul vieții este ucis de visul morții (căci viața este visul morții), iar visul morții este ucis de visul vieții.

Lumea eminesciană, în pornirea sa fundamentală de a lua în stăpânire ceea ce este, seamănă întru totul cu lumea Străinului din **Elea** prezentat în *Sofistul* lui Platon: tot înstăpânindu-se asupra celor ce sunt, se înstăpânește de fapt asupra celor ce nu sunt. Punând în raport mișcarea și staticul, caldul și recele, poetul constată, ca și personajul platonician, că trebuie să raporteze termenii opuși la cel de-al treilea care este ființa lucrurilor și întregul lumii. Cum ar exista fiecare dintre acestea dacă n-ar avea parte, **ambele**, de ființă? E nevoie de o calificare în comun a mișcării și a stării pe loc. Or, ele trebuie să se împărtășească, zice Străinul din **Elea**, de la faptul de a fi aceleași (identice) și de a fi altele (diferite): „Dacă însă ființa lucrurilor și identicul nu ar manifesta nici o deosebire, atunci din nou, spunând că amândouă - mișcarea și starea - au parte de ființă, am declara că ele însele sunt una, ca fiind” (Platon, *Opere*, VI, București, 1989, p. 366). Toate devin, în raport cu ființa unică a lucrurilor, altele, iar alteritatea aduce în mod legic neființa, ceea ce îl face pe Străinul să spună că privitor la orice Idee „există multă ființă, dar și nesfârșit de multă neființă”. Prin urmare, tot ce este opus față de fiecare existent (= față de ceea ce este) devine inexistent (= ceea ce nu este). Prin însăși această participare la ființa lucrurilor ceea ce este există. „Cât despre ființa lucrurilor, care la rândul ei s-a împărtășit de la alteritate, urmează să fie diferită de celelalte genuri, iar diferită de ele toate fiind, ea nu este nici fiecare dintre ele, nici toate la un loc, în afară de sine,

astfel încât, fără putință de tăgadă, ființa lucrurilor la rândul ei de mii și mii de ori nu este, iar celelalte, fiecare luat ca atare sau toate la un loc, în multe cazuri sunt, în multe nu sunt” (Ibidem, p. 372).

Unind verbele cu numele, consonantele cu vocalele, rostirea indică și ea deopotrivă ceea ce este și ceea ce nu este. Creația se pune sub semnul dublei oglindiri, zice Străinul lui Platon: a luminii proprii și a celei străine care se adună pe suprafețele netede și strălucitoare ale oglinzii. Este și senzația pe care o are Narcisul eminescian, care stăruie mereu, după această descoperire, să separe identicul de alteritate, ceea ce este el de ceea ce nu este el. Va surveni, în această oglindire, imaginea Ei, ipostază a miticei Eco, dar și imaginea de esență platoniciană a Zeului.

Moartea este, la Eminescu, o dimensiune existențială *perspectivă, întinderea, răspândirea* fiind proprietatea ei esențială. Ea este timp mort și spațiu mort: „Timpul mort și-ntinde membrii și devine veșnicie” (Memento mori). Ca factor constructiv al universului, ea se poate întinde peste lume cu uriașele-i aripe, ca în același poem Memento mori, sau se poate concentra într-un singur punct al nimicului, într-o *singură fulgerare* ca în Femeia?... *măr de ceartă*.

Poetul nostru poate să-și imagineze, într-o astfel de proiecție perspectivă, înfricoșătorul tablou eshatologic al universului. Bând din izvorul de *apă vie*, el ar putea fi martorul domniei morții care ar sfârâma cu desăvârșire bătrâna lume și această viziune demonizată, desfășurată chiar din „ungiul de vedere” al morții, adună în sine o largă scară a negativității cu toate figurile sfărâmării: stelele care cad și rup cu lovire alte lumi, tunete ce vuiesc „ca mari clopote de jale”, fulgerele cu strălucirea de „făclii curate” ce să spintece „aerul mort” soarele care să-ngălbenească „în catapeteasma lumii”, îngerii „pierii palizi” care să crească dintre flăcări și să rupă pânza albastră a cerului. Totul este dus până la ultimele consecințe și scufundat în tăceri apocaliptice, în anihilantele acțiuni ale *înghețării, amorțirii, stingerii, căderii, secării, uscării, înnegririi și îngălbenirii*, care sunt - toate - izomorfisme ale neantizării sensibilizate: „Fulgerele să înghețe sus în nori. Să amortească / Tunetul și-adânc să tacă. Soarele să pâlpâ-iască, / Să se stingă... Stele-n ceruri tremurând să cadă jos; / Râur'le să se-nfioare și-n pământ să se ascundă / Și să sece-a lu-meii față, să se facă neagră. Frunze / Galbene, uscate, cerul lumile să-și cearnă jos” (Memento mori).

Totuși, această stingere a universului nu ar da expresie decât cursului repetit al istoriei lumii, în care popoare se nasc, trăiesc și mor „cu virtuți, vicii aceleași, cu mizerii repetate...” în „vinul poeziei s-a gândirii răzbate doar o picătură” din lacul, ce te-nchină nemuririi” dar și aceasta, umană fiind, e sortită pieirii, astfel încât zadarnică e credința în eternizarea ei: „Căci eternă-i numai moartea, ce-i viață-i trecător”.

Pentru omul eminescian, moartea este nu doar „o umbră a vieții”, o filă complementară a acesteia, un aspect fenomenologic al devenirii, ea este „moartea eternă”, substanță ontologică unificatoare, adunând lumea într-un Tot imuabil: „O, moarte! - nu aceea ce-omori spre-a naște iară, / Ce umbră ești vieții, o umbră de ocară - / Ci moartea cea eternă în care toate-s una, / În care tot s-afundă, și soarele și luna, / Tu, care ești enigma obscurii conștiinței, / Cuprins-abia de-o minte, din miile de minți, / Tu, stingere! Tu, chaos - tu, lipsă de viață, / Tu, ce pân' și la geniu spui numai ce-i în cărți; / O, slabă fulgerare...” (Femeia?... *măr de ceartă*)

E firesc ca, în fața morții ca „moarte eternă”, omul eminescian să aibă o atitudine senină, „mioritică”, marcată de resemnare stoică, ce vor da naștere celor două capodopere existențiale ale sale *Glossă* și *Odă* (în metru antic): „Nici încline a ei limbă / Recea cumpăn-a gândirii / Înspre clipa ce se schimbă / Pentru masca fericirii, / Ce din moartea ei se naște / Și o clipă ține poate; / Pentru cine o cunoaște / Toate-s *vechi și nouă toate*” (*Glossă*).

Pe de o parte, precizează C. G. Jung, moartea este o brutalitate cumplită nu doar ca eveniment fizic, ci înainte de toate ca eveniment psihic, căci omul e omul vieții și nu mai există vreo posibilitate de a avea relații cu el. Pe de altă parte însă, moartea este un eveniment îmbucurător: „sub specie aeternitatis este o cununie, un misterium coniunctionis. Sufletul ajunge, ca să mă exprim așa, la jumătatea care îi lipsește, ei realizează totalitatea” (C. G. Jung, *Amintiri, vise, reflecții*, București, 1996, p. 316). De aceea, pe sarcofagele grecești apare zugrăvită o dansatoare ca simbol al bucuriei, iar pe cele etrusce sunt reprezentate ospețele. Ca și în *Miorița* noastră, moartea, în anumite arealuri, este identificată *nunții*. Bunăoară, Iama, zeul hindus al morții, are două înfățișări contradictorii: una urâtă și îngrozitoare, cealaltă amabilă și binevoitoare.

Vom vedea îndată că omul eminescian nu rămâne nici prizonierul exclusiv al vieții, nici prizonierul exclusiv al morții. În vi-tathanatextul pe care-l scrie, el își alege un loc de mijloc, care să-i permită o acțiune de mediere, nu de contopire desăvârșită. Bineînțeles că el caută acordul comun, dar pune accent și pe „lupta” dintre ele, căci la mijloc este și trăirea *suferinței*. Unitatea celor două nu poate fi o abstracție.

Este adevărat că amândouă se hrănesc din aceeași substanță. În acest sens Eminescu merge pe o intuiție sigură a poeziei moderne.

Viața și moartea nu pot fi desprinse într-o viziune mitopoetică. După cum mărturisește Rainer Maria Rilke într-o scrisoare către Witold von Hulewicz, afirmarea acestora în Elegiile duineze formează una, căci a o admite pe una țară alta ar fi o limitare, o excludere a infinitului: „Moartea este fața vieții, care nu se află întoarsă

către noi, și pe care noi nu ne-o lămurim. Existența noastră se cuprinde în cele două domenii ilimitate și se hrănește neistovit din amândouă”.

Elegiile duineze dau expresie tocmai unității celor două domenii ale existenței: „Când, arzătoare, viața / ne-o credem în toi / moartea, în miezul ființei / plânge în noi” (trad. L. Blaga). Este adevărat că sensul morții pare mai exact decât sensul vieții.

Aceasta din urmă este parcă un labirint, în timp ce cea dintâi seamănă mai mult cu o galerie dreaptă. În câmpul vieții sufletul se simte risipit, în timp ce în câmpul morții el este concentrat și adunat într-un întreg. Fascinația uneia derutează în mai multe sensuri, vraja celeilalte derutează într-un singur sens.

Marii poeți români ai secolului al XX-lea poartă însemnul eminescian al sentimentului morții „obiectivat” într-o expresie elegiacă, monoton-existențială a „marii treceri” blagiene sau a nesfârșit plângătoare materii bacoviene. Aceleași ritmuri surdinizate, litani-ce ale timpului și spațiului apar la Arghezi, Sorescu și Stănescu.

Emil Cioran consideră, în *Tratat de descompunere*, că spre deosebire de viață, moartea este prea exactă, profilându-se limpede în fața cugetului nostru: „Acumulând întruna mistere găunoase și monopolizând nonsensul, viața inspiră mai multă spaimă decât moartea; de fapt ea este marele Necunoscut” (E. M. Cioran, *Eseuri*, București, 1988, p. 11). Inexactitatea țărilor o face pe viață superioară morții, căci ea conține mai mult farmec, mai multă taină: „Dați un scop precis vieții: ea își pierde instantaneu farmecul. Inexactitatea țărilor o face superioară morții; - un grăunte de precizie ar coborî-o la trivalitatea mormintelor” (Ibidem).

Valorificând cele două provocări existențiale dintre viață și moarte și spunând că „viața și moartea sunt ca două poluri”, că „viața e germenul morții-moartea e germenul vieții” și că lumea e o vecinică plată câtă viață și o încasare din partea morții, Eminescu obține un grad suprem de ontologizare a discursului mitopoetic.

El însușește principiul dinamizator și afirmator al morții, căci ea este, în temeiul ei rațional, cea care *afirmă* viața, cea care pune în valoare vitalitatea. „Deși neagă viața, moartea, în mod paradoxal o afirmă, de fapt, o tensionează dramatic și-o patetizează” spune VI. Jankelevitch în cunoscutul său eseu *La mort* (Paris, 1997).

Deși șochează într-un singur sens, moartea șochează cu deosebită intensitate, având cel mai înalt grad de ontologizare. Șocul îl produce conștientizarea faptului că de îndată ce ființa există e deja prin chiar acest fapt aruncată în condiția de ființă = către = moarte. Prezența autentică a ființei nu se dă decât pe fondul propriei ci absențe. După cum constată un interpret al lui Heidegger, „moartea este puterea de-a-fi înălțându-se pe fondul puterii-de-a-nu-fi și identificându-se cu ea. Gândul muritului, al finitudinii radicale a ființei revelează ecuația abisală a ființei și a nimicului. A putea muri și a putea-fi-aici, în deschis sunt același lucru” (Michel Haar, *Cântul pământului, Heidegger și temeiurile istoriei ființei*, București, 1998, p. 35).

Moartea adăpostește nimicul, abolește ființarea, dar și ceea ce se deosebește de orice pe lume, devenind astfel „adăpostul ființei”.

Omul eminescian se împarte totuși între viață și moarte, ca cele două adăposturi ale ființei. El se vrea un mijlocitor între ele, un intertextual între textele lor sau chiar un metatextual. Căci -printr-o metapoetică ce adună în sine sugestiile și simbolurile tinereții (mantaua), ale singurătății (steaua), ale suferinței gradual împinsă până la „voluptatea morții / Nendurătoare” (Nessus, Hercul), ale arderii, mistuirii și reînvierii (*Pasărea Phoenix*) - poetul caută să se smulgă atât fascinației morții cât și fascinației vieții și să se redea esenței primare a sinelui: „Piară-mi ochii turburători din cale, /Vino iar în sân, nepăsare tristă; / Ca să pot muri liniștit, pe mine / Mie reda-mă!” - *Odă (în metru antic)*.

Oda este, după cum observă Irina Petraș, manifestul morții asumate, fiecare enunț în marginea ei „având semnificația unui pas câștigat înspre răzvrătirea disperată și creatoare a omului postmo-dern” (Irina Petraș, *Știința morții*, Cluj-Napoca, 1995, p. 82).

Poziția neutră a stoicului e atitudinea nepăsătoare echidistantă față de tot ce reprezintă ființa și neființa. Sensul adânc al Odei sta în această energică și salvatoare renunțare la ochiul care vede și visează viața și moartea, în sustragerea fascinației amândurora și în încredințarea idealismului recuperator al sinelui „redat”. Aceasta nu înseamnă decât revenirea râvnită la ontologicul pur, la proiectarea eului nu în planul vieții sau al morții, ci - retroactiv - în propriul sine, ca existență autentică.

„ARĂTĂRILE” FIINȚEI

Pătrunsă de certitudinea parmenidiană a lui este și totodată de indeterminatul heideggerian Se (= se dă), ființa eminesciană se *arată* în „clipa cea repede ce ni s-a dat” (clipă suspendată de obicei între două întinericiuri) printr-o puternică (auto)-iluminare. Arătarea e, la poetul nostru, ființare, în-ființare și supra-ființare într-un demers dez-văluitor poetic, demiurgic și hiperionic (care trebuie transcris mai degrabă: hiper-eonic). Luminișuri, văpăi (de Obicei reflectate și multiplicare prin oglinzi acvatică), scânteieri, „ocean în flăcări” „roiuri luminoase izvorând din infinit”, „arcuri de aur zidite din stele” sau mări de stele, „caravane de sori regii”, „rostre de jeratec și aur, vale lungi de curcubeu”, fulgerările orbi-toare străpung Neantul, făcând ființa să se revele cu maximă intensitate în clipa supremă ce răsplătește îndelunga contemplare narcisista a universului și orbecăirea existențială în, căutarea „semnului întors” sau abscons, „înțelesului nedeșlegat”, ascunsului, „propriului sens al lumii”.

Conștiința liniștită a unei arătări egale cu sine („Sara vine din ariniști, / Cu miroase ce îmbată, / Cerul stelele-și arată, / Solii dulci ai lungii liniști”) e subminată mereu de sentimentul ascunderii și **îndepărtării** („Nu mai vrei să te arăți / Lumină de-n departe”), poetul scoțându-și centrul meditației din cercul ființării în afara **lui**, în spațiul despopulat al neantului.

Neobservatul până acum topos eminescian - *arătare* - conține o semnificație filosofică aparte. Este, firește, un topos existențial pe care se axează temeinic demersul său mitopo(i)etic. În planul adânc al viziunilor, el obține conotații arhetipale, dat fiind și substratul semantic original bogat. Polivalent sub aspectul valorizării pozitive (manifestare, relevare, vădare, dovedire, **înfățișare**) el mai are și semnificații negative care nuanțează și dialectici-zează (= hegelianizează) viziunea asupra **lumii** (acea de vedenie, de fantomă, de iluzie, de manifestare goală, inconsistență, precară sub semnul neantizării realului). A arăta înseamnă a face văzut plinul și golul, înseamnă revelare/ascundere heideggeriană, deci - în termeni eminescieni - a cunoaște o stare de cumpănire între ființă și ne-ființă („Căci între-amândouă stă neclintita limbă...”).

Dicționarul limbii române al lui A. T. Laurian și I. C. Massim din 1871 prezintă un cuib semantic revelator pentru înțelegerea fondului sugestiv eminescian:

„ARRETARE, v. indicare, monstrare, ostendare, docere, probare, a indica, a pune la vedere, a adevăra, a demonstra, a proba, a face se intellega, a invetia pre cineva ceva, recipr. a se arreta, videri; neutru arreta bene la facia. Vorb'a acesta-a se pare comusa sau din adrite sau d' in ad-recte prin spunționea litterei c; în hypothesisa din urmă s'a și scrisu de mulți arettare”.

Modernul *arătare* constelează prin eludare, contaminare sinonimică sau adăugire mai multe semnificații care se amalgamează, la Eminescu, pentru a desemna o noțiune (categorială) filosofică complexă:

ostendo - a întinde înainte, a face să fie văzut, a arăta; a pune în față (ca perspectivă, promisiune, obiecție);

indico - a arăta, a face cunoscut, a spune, a indica; a da pe față, a dezvălui, a denunța;

monstro - a arăta, a învăța;

doceo - a învăța (pe cineva); a informa, a încunoștiința, a arăta;

probo - a încerca (dacă e bun), a verifica; a judeca; aprecia, a face să fie recunoscut ca bun, a face să fie apreciat (aligui alicui); a face să fie crezut; a demonstra; (cu pro) a face să treacă drept...;

demonstro - a arăta, a indica; a arăta clar.

Cumulând toate aceste izomorfisme într-un vector conotativ, observăm convertirea filosofică și axiologică, termenul desemnând chiar manifestarea ființei, ieșirea ei înainte în câmpul evidenței, în praesentia, actualizare și valorizare supremă (iar în plan negativ, incertitudinea valorii, caracterul ei iluzoriu, fantomatic). Sub aspect mitopo(i)etic *arătările* vor obține contur de înfățișări senzoriale, sinestezice, plastice, muzicale, adică de imagini.

O mică îndrăzneală fantezistă ne duce de la indicatul ipotetic de Laurian și Massim ad-recte la adrectus (arrectus), care în-seamnă abrupt, râpos. Nu arăta oare latinul o primejdie, nu indica el existența unei prăpastii prin arrectare, nu sesiza el, asemenea grecului, apariția abisului ca adâncime a oceanului, a infernului (abisul însemnând, la origine, cel ce formează adâncul...).

Oricum, în plan ontologic și poetic propriu-zis, ființa se arată cu tot cu înălțimile ei luminoase și abisurile întunecoase. Oricum râpa (abisul) îl așteaptă pe poet atât în arătările ființei ființării cât și în înfățișările ființei cuvântului. Descifrând fraza „Cuvântul e cuvânt. Cuvântul e grăitor”, Heidegger vorbea despre o cădere cu rost, despre o cădere nu în vid, ci într-un spațiu al plinului: „Dacă ne lăsăm să cădem în abisul pe care-l numește această frază noi nu ne pierdem în vidul unei căderi. Noi suntem azvârliți în înălțime. Numai această înălțime deschide o profunzime”.

Deci arătarea ființei și cuvântului poate obține profunzime prin conștiința că nu ne pierdem în vidul arătării unei râpi (a unui abis). Corelând demersul ființial eminescian cu spusa lui Heidegger, Svetlana Paleologu-Matta găsea că nici Hyperion nu s-a pierdut în golul primar absorbant și că printr-o azvârlire spre

înălțimi a putut ajunge la Demiurg: „Or, figura Demiurgului semnifică gândirea cea mai profundă, dialogul cu sine fiind întotdeauna acea elevație în care se „deschide o profunzime”. Profunzimea stă în abisul cuvântului” (S. Paleologu-Matta, *Eminescu și abisul ontologic*, Aarhus, 1988, p. 158).

S-ar părea că poetul nu are nimic de făcut altceva decât să contemple extatic înălțimile ce-i aduc profunzimea, să valorizeze prăpăstiosul, abruptul (din ființă). Nu, el trăiește întreg spectrul tragic al oscilării între cei doi poli ai *arătării* cu toate înălțimile și căderile - de la sentimentul juvenil că este, în preajma întunericului (din ființă), Poetul „scoborât din stele/ Purtând pe frunte-mi raza a națiunii mele”, că numai Poetul „trece peste nemărginirea timpului”, la conștiința amară că este „fantasmă printre fantasme”, conștiință din care se nutrește apoi certitudinea că atinge sub chip de Hyperion revelația supremă a Ființei prin dialogul cu Demiurgul. Drumul lui Eminescu este drumul de la *arătarea ontică* a ființei, determinată de concretitudinea și monotonia Timpului („Pulsează lunga vreme/ în orologi cu pașii uniformi...”) - Timp catilinar (problematizam”) și teluric (pământesc) - la *arătarea ontologică și noologică* asigurată de Eternitatea („nemuritoare și rece”) care se prezintă peste „nemărginirea timpului” peste acel „ești” parmenidian, peste energia aristotelică, absolutul hegelian, supraomenescul nietzschean, și „se dă” -ul heideggerian, peste curgere, antinomie și devenire. Cuvântul este acum dincolo de primejdia ce o ascunde abruptul, prăpăstiosul, însuși Logosul.

Vom spune, împreună cu Constantin Barbu, că întreaga călătorie spre Demiurg este o luminare întru sine prin care se întoarce la unic și la identic. Reîntorcându-se sub înfățișare de fulger neîntrerupt, luminător jur împrejur de sine („fulgens sine fine”), el uită arătările murdare ale ființei, închipuind o lipsă de centru și un tărâm total al uitării, al absenței care - paradoxal - îi stimulează „culegerea ființei”: „El stă din aer și văpăi/ Ființa s-o culeagă/ Coboar-a chaosului văi/ Și umple lumea-ntreagă” („Cuvintele fundamentale centru, hotar (ca arche și telos), ens par a fi, în instanță, dizolvare și neînființare, cumpănă a prezenței către absență. Timpul locuiește în gol, ens este asemenea abisului în uitare „oarbă”. E jocul suprem dintre lumină și ocultări. „*Ființa pierde imaginea ființei*” (Constantin Barbu, *Eminescu - poezie și nihilism*, Constanța, 1991, p. 138).

În raport cu termenii clari, „materiali”, cu care filosofii europeni denumesc ființa, cuvântul eminescian intră deopotrivă în zona luminării și a întunericului („a uitării oarbe” sau „negrei vecinicii”), substituind în mod miraculos sensurile sub semnul jocului dialectic al *arătării* care înseamnă vădire ocultată și ascundere i-luminată. E jocul ontologic superb al luminării/ întunecării prin care ființa se arată/ se ascunde, se înalță/ cade, adevăratul poet nedescrind doar simplele aspecte strălucitoare ale cerului și pământului și lăsând zeilor partea de Necunoscut în care sălășluiesc (Demiurgul nu-i va destăinui, astfel, lui Hyperion care răsare „c-o-ntreagă lume” „semne și minuni/ Care n-au chip Dumnezeși nume”): „Prin înfățișările cerului, poetul invocă acel ceva care, dezvăluindu-se, face să apară în deplină strălucire ceea ce se ascunde și-l face să apară ca ceea ce se ascunde. Prin aceste apariții familiare, poetul invocă ceea ce este străin (das Fremde), deci acel element în care invizibilul își află locul potrivit pentru a rămâne ceea ce este: necunoscut. Poetul este poet numai atunci când ia măsura, deci când rostește priveliștile cerului în așa fel încât el intră în armonie cu aparițiile strălucitoare ale cerului ca fiind acel element străin în care zeul necunoscut își află locul potrivit” (Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, București, 1982, p. 179).

Așa cum, în câmpul arătării cerului, rămâne un con de întuneric cunoscut doar zeului, în zona arătării ființei propriu-zise care înseamnă prezență statornică (Anwesen) rămâne ceva ascuns, or, admiterea-de-prezență înseamnă la rândul ei scoatere din ascundere, aducere în deschis: „Acestei scoateri din ascundere îi este propriu un act de a da (Geben) și anume acela care în ad-miterea-de prezență dă prezența statornică, respectiv dă Ființă” (Martin Heidegger, *Timp și Ființă*, București, 1995, p. 29). Tot astfel, se dă Timp. Proximitatea celor trei dimensiuni ale lui menține aprioric unitatea, păstrând ceea ce se refuză în trecut și ceea ce rămâne sustras în venirea spre noi a viitorului. Acest act de a da, care ne dă Timpul autentic, prezintă o extindere prin care deschide și totodată ascunde: „În timpul autentic și intervalul de Timp ce-i este propriu, extinderea a ceea ce a fost - cu alte cuvinte a actualității - care-nu-mai-este-încă-nu-este-actualitate, s-a dovedit a fi reținerea înaintea acesteia. Refuzul și reținerea (dinaintea actualității) evidențiază un imbold de același ordin cu menținerea-în-sine din cadrul actului destinai: anume a sustrage” (Ibidem, p. 47-48).

În atare aporii cade și omul filosofic eminescian, fapt care îl determină să ontologizeze fiecare arătare a ființei sub formă de scânteiere, fulgerare, iluminare în genere. Încă în plină tinerețe, în textul aferent la Decebal, denumit *Pacea pământului vin s-o cer*, apare conștiința unui val impenetrabil, a unei „perdele de fier” interpușe între ne-ființă și ființă, înțelesul acesteia configurându-se ca „o fulgerare numai” intermitentă a întunericului existențial: „da... dac-aș ști cum că prin cugetare/ Aș pute ajunge să cunosc ce e,/ Dar nu... Perdeaua cea de fier e trasă/ între mormânt și viață... Muritorii/ Nu pot să o străbată - numai visul/ I-atinge umbra... fulgerare numai/ Din când în când în viața-ntunecoasă”.

Se impune, în plan mitopo(i)etic, o identificare deplină a ființei și umbrei (întunericului), care naște un vers celebru din poemul Gemenii, ontologizare sub aspect metafizic a principiului hindus Ta twam asi: „Ca umbra

cu ființa sunt amândoi (Brigbelu și Sarmis - n. n.) asemeni”. Mai mult decât atât, spre a ontologiza în cel mai înalt grad ne-ființa, poetul o face mai vie decât viața și imaginează un tărâm stelar deosebit de strălucitor („O, moartea e - un chaos, o mare de stele,/ Când viața-i un basmu pustiu și urât” - *Mortua est*). În *O, te-nsenină, întuneric* rece poetul imploră, cu vădit ton sarcastic, luminarea „ființelor nevăzute, care sunt” și care trec, sub semnul vanității de a obține „brevet la nemurire”, pe calea uitării vecinice. Se recurge aici la jocul comico-tragic al punerii în lumina ființei (prin înseninarea și înflorirea umedului întuneric rece) a „ființelor nevăzute care sunt” deci cufundate în neantul relativului proiectat antitetic pe fundalul munților ce simbolizează eternitatea: „O, te-nsenină, întuneric rece,/ Al vre-meii. înflorește-n neagra-ți/ Speluncă umedă ca și ebenul cel topit,/ Fă că să strălucească pe-acea cale/ Ce duce-n vecinicie toate-acele/ Ființe nevăzute, cari sunt/ Deși trec nesimțite, ca și vremea/ Ce vremuiește-adânc în tot ce e”. Arătarea ființelor („nevăzute, cari sunt”) este aci identificată cu arătarea în sens negativ, este - adică - ființarea fantomatică (în plan concret-uman, social). Refuzul „arătării” ca ascundere a adevăratei esențe a ființei apare în *Memento mori*, cu binecunoscutul îndemn etic ardent: „Tu, ce în câmpii de chaos semeni stele - sfânt și mare,/ Din ruinele gândiri-mi o răsări, clar ca un soare,/ Rupe valur'le d-imagini ce te-as-cund ca pe-un fantom...”

Poetul gândește și la scară cosmică dispariția ființei și, în paralel oricărei realități ontice, până la ultimul atom neluminat: „De-ar fi aruncat un chaos arfa-i de cântări înflată,/ Toată lumea după dânsa, de-al ei sunet atârnată,/ Ar fi curs în văi eterne, lin și-ncet ar fi căzut.../ Caravane de sori regii, cârduri lungi de blonde lune/ Și popoarele de stele, universu-n rugăciune,/ În migrație eternă de demult s-ar fi pierdut.../ Și în urmă-le-o vecie din nălți-mi abia-văzute/ Și din sure văi de chaos colonii de lumi pierdute/ Ar fi isvorât în râuri într-un spaț despopsat;/ Dar și ele-atrase tainic ca de-o magică durere/ Cu-a lor roiuri luminoase dup-o lume în cădere,/ S-ar fi dus. Nimic în urmă - nici un atom luminat”.

Călătoria Luceafărului spre punctul cel mai luminescent al Universului aduce aminte de motivul chemării către lumină din simbolismul mai multor religii. În *Zohar* se vorbește despre un punct suprem cel mai ascuns din care se degajă lumină: „Esența spirituală a omului tinde spre cel care este esența și „Voința” și din care este doar „Fracțiune”. Această fracțiune nu ajunge niciodată la Gândirea Supremă, dar în zborul ei către sursă degajă „lumină”. Principiul luminescent al universului se explică printr-o lovire a vidului de Verb (Logos): „Cuvântul lucire (*Zohar*) simbolizează sclipirea pe care Misterul a degajat-o în momentul lovirii vidului și ea este originea universului. Această sclipire este sămânța sacră a universului” (Pentru alte semnificații ale luminii primordiale la Eminescu și Blaga a se vedea studiul Simonei Avram în *Caietele Eminescu*, VII, Iași, 1986, p. 388-397).

În mai multe poezii eminesciene, Verbul întemeietor (Logosul) apare ca gândire puternic luminătoare; această gândire *pătrunde* în lumea negurii albe cu raze mari: „încet-încet,/ razele mari a gândirii/ Negurile albe pătrund/ Și formează un arc albastru,/ Clar senin în jurul lui” (într-o lume de neguri).

La Eminescu, lumina nu doar se desprinde de întuneric și nu doar reiterează geneza, punctul dintâi „mult mai mic ca boaba spumei”; ea re-înființează universul și îl menține în ființă (în caz de declin): „Că tot ce naște-n lumină, lumină!” (La steaua - variantă). Năruirea lumilor e echivalentă cu (re)nașterea luminii, poetul închipuind astfel o apocalipsă pozitivă, luminoasă.

Principiul luminescent și muzical al universului eminescian a fost observat de mulți eminescologi. Călinescu găsea că zborul uranic (înconjurat de obicei de lumini) este expresia sentimentului dependenței de cer, iar Vianu vedea în Eminescu nu „un pictor al formelor, ci un pictor al luminii”; de simbolistica luminii s-au preocupat sub diferite aspecte Ioana Em. Petrescu, Svetlana Paleologu-Matta, Rosa del Conte.

Observând că lumina ca substanță a lumii își manifestă prezența în corporalizări de felul astrilor, gheții, marmorei, cristalului și în nesfârșite oglinzi acvatică, în priviri, focul candeliei etc. și - ca o corporalitate difuză - în umbrele și negurile pregenetice, Ioana Em. Petrescu consemnează că prăbușirea lumilor ar însemna, în poeziile de tinerețe, nu o cădere în ne-ființă, ci o „topire în substanța solară primordială”, adică dezvăluire - prin lumină - a lumii în Idee” (*Eminescu, modele cosmologice și viziune poetică*, București, 1978, p. 37).

De fapt, la Eminescu e un proces întreg de în-văluire/ dezvăluire a Ființei prin desfacere de fâșii, sclipiri, fulgerări, răsăriri, tremurări - în reprezentări uranice sau neptunice, căci apa și lumina se asociază organic.

Svetlana Paleologu-Matta se referă la o evaluare neconținută a sensurilor în poemele eminesciene în care „spiritul poetului re-înviază un fond de viață infinit”: „Căci arta poetului este însăși natura frumoasă a ordinului ontologic. Nu putem înțelege poezia lui Eminescu fără orizontul acestui ordin” (Svetlana Paleologu-Matta, *Jurnal hermeneutic*, Cluj-Napoca, 1997, p. 54). În mitolo-gemul scânteierii ochilor din Luceafărul ar fi ceva înspăimântător deoarece lumina cuvântului poetic, mereu ambiguă, nu aduce vreo lămurire, nespusul rămânând în (sub)text sub semnul înființării: „Cuvântul poetic apare astfel la discontinuitate...” (Ibidem, p. 55).

„Ordinul ontologic” devine, la Eminescu, ordinul mitologic, adică **mitopo(i)etic**. Gândul ce-i străbate cântul („Nențeles rămâne gândul/ Ce-ți străbate cânturile,/ Sboară vecinic, îngânându-l/ Valurile, vânturile”)

devine unul ce se revelă/ ascunde într-o pro-cesualitate a contradictoriului. Îngânarea e provocare pură, e învăluire/dez-văluire continuă/discontinuu. Nu visa Eminescu să privească adâncurile universului prin spărtura fulgerelor, alte veritabile fisuri ontologice? („Rupe-te, o întuneric, care spânzuri de-asupra-mi/ Lasă-mă ca prin spărtura fulgerelor să mă uit/ în adânc” - *Fragmente răzlețe*).

Prezența Ființei (Luminii) înseamnă - heideggerian - desfășurare a lumii, lumire. Cele ce desfășoară lumea sunt valurile, vânturile care îngână ne-necetă gândul ascuns în cânt. Lumea și lumina apar într-o sporire de sens, sporire care e totodată revelare și ascundere. Arătatul cade în ascuns, iar acesta continuă să cadă, la rândul lui, într-un și mai ascuns, blagian vorbind. Luminare=lumire.

De altfel, în sensul lui arhaic, lumea înseamnă, în limba noastră, lumină. La Conachi, bunăoară: „A ochilor mei lume din vedere îmi lipsește”. Or, sensul acesta poate fi atestat și la Eminescu însuși: „Ah, unde-i vremea ceea când eu cercam un vad/ Să ies în lumea largă”. „A ieși la lumea largă” se apropie semantic de „a ieși în lumina largă”, ambele sintagme desemnând o deschidere a ființei, un act esențial de desfășurare a lumirii/luminii. Lumea se lumește (în sens heideggerian), se expune în lumină (luminiș); lumea iese (în sens eminescian) la lumea (lumina) largă. Or, identitatea trebuie concepută cu negativitățile provocate: luminare/ întunecare-lumire/nelumire cu procesualitatea des-fășurării/ înfășurării, toate aceste acțiuni din ordinul ontologic traducându-se fidel în lămurirea/ nelămurirea sau arătarea/ ascunderea sensurilor din ordinul mitopo(i)etic.

Acest proces apare cu întreaga complexitate de nuanțe în poezia rămasă mult timp inedită *Câte nopți eu cugetat-am*, în care gândirea prin însăși continuitatea ei duce la *învăluire*, urmată de un alt proces discontinuu al uscării visurilor (gigantice) în nălucirea - nălucirea fiind înțeleasă ca arătare amăgitoare, conjecturală: „Câte nopți eu cugetat-am pan' se-nvăluie gândirea,/ Pân' ce vise-le-i gigantici se uscau în nălucire;/ Adormeam, și de asupra-mi stelele îmbiau cumiți,/ Luna strălucea prin crengi ca o pavăză de aur”. Cerul liniștit și înstelat al cugetării, aparent static, se dinamizează în continuare, căci este privit în proces de în-stelare constantă. Tabloului în mișcare i se asociază un tablou dinamic-static al sufletului agitat de cânturi și visări, asemuit arborelui: „Pahar nalt îmi părea cerul răsturnat deasupra noastră,/ Stelele scânteii-toare împleau lumea lui albastră,/ Norii ce plutesc par spume a luminei de argint;/ Sufletu-mi, arbor de cânturi, crengile și le-ncovoia/ De visări îngreuiete, iar a florilor văpaie,/ Ce lucește-n mii de feluri, potolită stă de vânt” (*Câte nopți eu cugetat-am*).

E o imagine extraordinară a stării de manifestare latentă a ființei rostitoare (cântătoare), *îngreuiată* de visări și de lumină florală. Lucirea în mii de feluri înseamnă și aci o deschidere largă a ființei, o ieșire în lumea (lumina) largă, o *arătare* în toată bogăția ei substanțială; o, elevarea ei - prin lumină - aduce și ascunderea în replică dialectică, deoarece *văpaia florilor* „potolită stă în vânt”. Însuși sufletul care se manifestă ca un arbore cu crengile încovoiate rămâne ascuns, în-văluit în propria sa substanță muzicală.

Și tot ca o îngânare a luminii și a umbrei, expresie generală a arătării/ ascunderii apare în final reprezentarea iubitei: „Pe o mreajă de lumină roșie ca zorii zilei/ S-a ivit o umbră dulce - fața sfântă a copilei, / Era marmură palidă, ochii mari [...] îi lumin’ / Și pe urmele albe se-nălțau negre aripe,/ Haina neagră strălucită lumina a nopții clipe” (*Câte nopți eu cugetat-am*).

Ființa trecătoare, îngânată de *valurile, vânturile, ființa spumei*, cum spune poetul, izvorăște din centrul cel mai luminescent care este Demiurgul și se întinde peste lume, desfășurând-o în timp și în învăluiri intercalate: „Pe valurile vremei ne-ai dat ființa spumei,/ Stăpâne fără margini al marginilor lumii”. În acest proces complex de arătare/ascundere, Logosul (verbul creator) este sfânt căci rostește (scrie) - în acorduri lămurite - „al gândirii puternic ocean”: „Căci nu e limbă vagă, cuvântul nu-i profan,/ Ce scrie a gândirii puternic ocean” (*Săracă-i a ta limbă*).

Spectacolul luminării (= lumirii) transcendente - uneori prin regresii, prin întoarceri retrospective la origini și la punctul cel mai luminescent - cuprinde întreaga ierarhie cosmică, trecând peste forme până la forma arhetipală unică și peste esențe până la esența primordială, care este lumina. Drumurile lui Eminescu și Brâncuși înspre această imagine și „punct întâi” se întâlnesc, căci Coloana Infinitului nu este, după părerea lui S. Al.-George, decât o reprezentare sculpturală a alternării luminii cu întunericul (a se vedea vol. *Arhaic și universal*, București, 1981; însuși Brâncuși afirma că a intenționat să înfățișeze drumul gândirii către lumină; „de aici, de pe pământ pleacă gândirea creatoare și se înalță către soare. Omul stă voinicește cu capul în sus să-l prindă pe Dumnezeu iar Dumnezeu suntem noi...” cit. apud Dumitru Baba, *Brâncuși*, Timișoara, 1995, p. 131). În doctrina Logosului, concepută de Bhatihari și dezvoltată de Abhinavagupta, Lumina este prima treaptă a Ființei în care Unul și Multiplul se contopesc și - evident - o imagine (= o formă) absolută care integrează toate Imaginile (formele), un Urform esențial. Aceasta se revelă printr-un demers al gândirii care este însuși (de)mersul luminii. Numai la cel mai profund nivel al conștiinței are loc luminarea esenței sau formei absolute. De aceea „drumul” gândirii este identic cu „drumul” luminii, iar luminarea spațiului exterior este echivalentă cu luminarea esenței interioare a eului, care atinge de asemenea punctul cel mai luminescent narcisic-hyperionîc într-o simbioză desăvârșită a cosmodinamismului și psihodinamismului. Procesul de iluminare interioară culminează în *Odă*

(în metru antic) într-o proiecție luminoasă simbolică a Păsării Phoenix („De-al meu propriu vis, mistuit mă vaiet,/ Pe-al meu propriu rug, mă topesc în flăcări.../ Pot să mai re-nviu luminos din el ca/ Pasărea Phoenix?”, iar într-o variantă a Scrisorii V, într-un soare lăuntric cu un orizont cosmic sui generis al libertății luminii („Și-n acel moment de taină când s-ar crede că-i ferice/ Poate-ar învia în ochiu-i ochiul lumii cei antice/ Și în sufletul lui tânăr oceanul ar străbate,/ Ar da Soarelui lumină și luminii libertate”).

Acest soare este asemănător sorilor ce izvorăsc liberi și umezi „pe-al cerimei întins cort” sau care reapar pe suprafețele acvatice și constituie esența (forma) absolută căutată de Eminescu (precum și de Brâncuși). Acestea țin nu atât de inconștient cât și de realitățile profunde noologice ale Universului, care ne determină să afirmăm că ordinul ontologic este, la Eminescu, de fapt un ordin ontonologic. Sinonimia semantică lumii/luminii (lumei) în limba română ne duce prin analogie la identitatea de sens a lui *Der* în germană care înseamnă iluminare sau în-luminare și a lui *eidos* în grecește, care semnifică tot iluminare. Tărâmul ființării e un tărâm al luminii, un tărâm al sacralului. Nietzscheana „moarte a lui Dumnezeu” („în univers - pare că Dumnezeu e mort” - Dece-bal; „Ș-aștăzi punctul de solstițiu a sosit în omenire./ Din mărire la cădere, din cădere la mărire (...)/ - E apus de Zeitate și-asfîmțire de idei” - Memento mori) aduce desacralizarea, stingerea universului și „a lămpii vieții finite”, nedarea de lumină, extincție - ne-ființare (murire).

Or, din moment ce universul eminescian se extinde dincolo de punctul cel mai luminescent și se poate prăbuși născând lumină (lumina apare - prin urmare - cu un abis ca și întunericul), suntem îndreptățiți să vorbim despre lumină ca despre ceva ce se (auto)creează într-un abis noologic ce depășește abisul ontologic. Deci, mai cu cale este, așa cum arătam mai sus, să vorbim despre o ordine ontonologică eminesciană.

Sporite ontologic și noologic sunt, la Eminescu, și „ora” sfântă a iubirii concepută ca o străpungere energetică a întunericului (noptii) identică fulgerării înțelesului ființei („sufletu-mi în ve-cie-i atras de-a ta chemare,/ Din noaptea neființei înfiorat apare” - De câte ori, iubito...; „Atunci te chem; chemarea-mi asculta-vei?/ Din neguri reci plutind te vei desface? (...)// Răsați din umbra vremilor încoace,/ Ca să te văd venind - ca-n vis, așa vii!// Cobori încet... aproape, mai aproape” - Sonete, III), și „clipa cea repede ce ni s-a dat”, „născută în zona indeterminării actului de dare a Timpului autentic ale cărui dimensiuni ni se refuză și se sustrag („În acea nemărginire ne-nvârtim uitând cu totul/ Cum că lumea asta-ntreagă e o clipă suspendată,/ Că-ndărătu-i și-nainte-i întuneric se arată”), și, clipele rare ale cugetării sacre” (ale „gândirii sante”) care în lipsa temeiului luminii (ființei) este fantomatică.

Demiurgul, ca vârful cel mai luminescent al Cerului cugetării, dă strălucire deosebită arățărilor Ființei risipind cu generozitate foc, aur și lucruri sfinte peste aparent impenetrabilul întuneric existențial: „Atâta foc, atâta aur/ și-atâtea lucruri sfinte/ Peste-ntu-nericul vieții/ Ai revărsat, Părinte” (dintr-o variantă a *Luceafărului*).

„NODUL TRAGIC”

S-a zis că poetul nu are decât menirea să viseze și să interpreteze tâlcul viselor. El ar fi prin definiție omul care visează. Faptul că i se cere să fie și vizionar îi prelungește doar organic calitatea de visător.

Visând, el vede realitatea în „icoane” mai dulci, în imagini frumoase, scilipitoare sau chiar fantastice care atenuează tristețea, sentimentul că totul este trecător și supus legilor, destinului. Oricum, așa cum spune Nietzsche, această „divină” comedie a Vieții cu tot infernul ei nu apare în ochii lui doar ca un joc de umbre: el însuși este actor al scenei lumii, trăiește și suferă pe ea. Fiorul tragismului se strecoară în însăși senzația iluzoriului. Vrând-ne-vrând, poetul descoperă cu neliniște interioară, neliniște de natură metafizică, acel nod al contradictoriului din lucruri, care este anume nodul tragic.

Eminescu trăiește deosebit de adânc descoperirea acestei rațiuni ultime a lumii, proiectând motivul vieții ca vis într-o viziune intens colorată existențial: „Că vis al morții-eterne e viața lumii întregi”. Sunt foarte dese, la poetul nostru, asemenea pătrunderi până la „sâmburul lumii”, în care sălășluiește contradictoriul, adică acolo unde ființarea este adunată într-un singur ghem de contrarii care se provoacă și se tensionează reciproc. Ele se constituie într-un principiu structurant al universului său.

Omul eminescian este prin excelență un om tragic.

Or, tragismul nu este decât conștiința existenței unei ordini universale sub semnul destinului și al limitelor care se pun în calea realizării de sine a omului. În fața acestuia, care depune eforturi disperate de cunoaștere, lumea își închide sensurile, le încifrează, le codifică. La Eminescu, lumea ia, astfel, formă de „carte tristă și ncâlcită”. Cel ce se apleacă asupra foilor ei obscure mai mult o încifrează decât o des-cifrează. Astfel, între poet și lume se cascadează o mare prăpastie, căci imaginea ei ultimă e căutată cu un vitalism fervent, cu o adevărată sete de Absolut.

Există, bineînțeles, o vocație tragică, secondată și de o dăruire de sine consumului sufletesc continuu, ce traduce antinomicul într-o oglindire narcisic-ataractică în străfundurile ființei, în chiar limitele ei. Impactul dintre valoare și non-valoare, dintre sensul des-cifrat și sensul în-cifrat se proiectează, paradoxal, în sentimentul unei libertăți a spiritului ce se înfruntă cu aceste limite: „Cine își riscă conștient viața trăiește o libertate unică” (Karl Jaspers).

Înainte de a obține libertatea, Narcisul eminescian se oglindește pe sine sub semnul tragismului, sinele pe care-l descoperă aflându-se mereu la marginile abisale ale ființei. Acolo „totul este problem”, cum am spune cu o vorbă eminesciană.

Sfâșierea tragică are loc mereu într-un câmp axiologic, intensificând progresiv sentimentul valorilor ce primesc replica nonvalorilor.

Omul tragic este *omul de excepție*, este firea superioară care trăiește la limită problematicul, antinomicul ce-i întinde cursa irezolvabilului.

Omul de excepție este, la Eminescu, chiar geniul, „mergătorul de deasupra lumii”.

Tragismul este intensificat de descoperirea terorii timpului, care instaurează fiorul rece al neînțelegerii. „Căci Moartea este timp, este Timpul. Și această viziune își va reflecta umbra asupra spiritului lui Eminescu și a poeziei sale”, precizează Rosa del Conte. Timpul va actualiza în conștiința poetică factorul devenire, generator de neliniști și melancolii între „clipa cea repede ce ni s-a dat” și veșnicia ca durată infinită. Timpul cosmic, cel în care trăiește „nemuritor și rece” Hyperion, provoacă și stimulează progresiv drama existențială a lui Eminescu, producând un flux elegiac devastator, pe care criticul cubanez Salvator Bueno îl crede de o forță inegalabilă în context european.

Schema impusă de tradiția, conform căreia Eminescu ar fi „un pesimist”, este sfărâmată de însăși prezența acestui om tragic în poezia eminesciană. „Artistul tragic nu e pesimist, el spune da la tot ce e problematic și teribil...” Este precizarea prețioasă a lui Nietzsche care ne ajută să înțelegem mai bine adevărata esență a viziunii autorului *Luceafărului* asupra lumii.

Perspectiva zilei de azi, absolvită de schemele vechii mentalități, ne oferă imaginea omului eminescian care nu se cufundă într-un întuneric al neștiinței, străluminat numai de anumite dezvăluiri gnostice și - cu atât mai mult - contopindu-se mistic cu nirvana budistă (în care sfârșește renașterea inițiativă): e omul tragic mereu depășind limitele, mereu distanțat de „cercul strâmt” și proiectat în infinit. El susține un dialog discontinuu cu Absolutul. Iar principalul obstacol ontologic care este timpul îl va trece prin regăsirea timpului original, sacral, organic, recuperat din spațiul sacru, îl va ajuta să trăiască continuu un timp atemporal, timpul hyperionic. Accentul eroic, surprins de Rosa del Conte, întregeste imaginea omului tragic eminescian, care este al închiderilor ce se deschid, al unei porniri ascensionale care niciodată nu este curmată, căci se reia la infinit.

Când se manifestă mai puternic „nodul tragic” eminescian: în perioada tinereții când, după credința Ioanei Em. Petrescu, îmbrățișează modelul cosmologic platonician instaurator de armonie, de un univers sferic stăpânit

de „junele de foc” sau de bard; la etapa accentuat „pesimistă” și „schopenhaueriană” sau în cea de-a treia perioadă în care sub influența modelului kantian universul este văzut ca un mecanism? Aceasta din urmă ar fi marcată anume de cea mai intensă notă tragică.

Credem că viziunile eminesciene sunt constant tragice, drama existențială fiind intens trăită de poet, într-un câmp transcendental constituit sub semnul contradictoriului, încă din caietele începuturilor denumite Marta și Elena.

Întreaga creație eminesciană proiectează o unică viziune, sub specie totius mundi, susținută de o *insașietate a absolutului*, pe care limitele (și conștiința existenței lor ca atare) n-o prejudiciază prin nimic. Tragicul alimentează acest irezistibil din ființa eminesciană neîngrădit de pragurile existențiale descoperite din începuturi: „toate-s nimica” „ca prăzi trecătoare a morții eterne”, „Și multe dureri-s, puține plăceri” „decât un vis searbăd mai bine nimic” - iată șirul sentințelor din *Mortua est*.

„Nu se va înțelege niciodată poezia eminesciană dacă nu i se va surprinde accentul eroic care a fost tot mai îndepărtat de convulsivul titanism romantic - de răzvrătirea satanică” (Rosa del Conte, *Eminescu sau despre absolut*, Cluj, 1989, p. 132.).

E un accent departe atât de eroismul pasiv budist cât și de egoismul activ al titanismului romantic de esență byroniană sau hugoliană: e accentul eroic al omului tragic ce se proiectează mereu în Absolut.

Eminescu va vorbi adesea despre un șir fenomenologic, despre o ordine parcă dinainte determinată, despre un *theatrum mundi* de mișcări automatizate sub semnul umbrelor iluziei, ale trecătorului și zădărniceii (este binecunoscuta imagine din *Glossă*). Dar nicicând aventura lui ascensională nu slăbește din intensitate. Nodul tragic nu este, la Eminescu, o abstracție, ci focar de trăire pasională sub semnul unei continuități nedezmintite a ascensiunii spre infinit.

Omul tragic eminescian este - dincolo de accentul eroic ascensional - omul deplin care adună în „nodul tragic” al ființei sale și neliniștea metafizică modernă, și ataraxia stoică, și nepăsarea budistă, și modelele arhetipale descoperite în inconștientul colectiv al ființei sale (el se identifică adesea cu Decebal, cu Ștefan cel Mare, cu Zalmoxis, concepându-și o aură sacrală de „tânăr voievod”).

Regăsim, în spectacolul existențial eminescian, aventurile zeului hegelian care, contopindu-se cu propria creație, obiecti-vându-se, se resimte negat. Este o lege dură a destinului care nu-i cruță nici pe zei, nici pe oameni; legea necesității revelării de sine prin negativitate, prin Altul. Fără lumea care neagă zeul (și omul, evident) este inconștient, iar conștiința prezenței acestuia îl alienează. Astfel se impune ceea ce Hegel denumea „puterea imensă a negativului” care este, de fapt, energia gândirii, a Eului pur.

De ce spune Eminescu despre moarte, atât de paradoxal la prima vedere, că „tu trăiești, nu noi?” Fiindcă negativul este izvorul vieții, care o alimentează abundent, peste „malurile” ființei. Negativul e cel care sparge energie „cercul închis în sine” al cotidianului mărunț ce stârnește replica lui Hyperion. Moartea, ca realitate supremă, pune acum stăpânire definitivă pe spirit. Identificând în sine puterea nemaipomenită exercitată de negativ, acesta intră în timp. Or, timpul este chiar soarta și necesitatea spiritului încă neîmplinit în sine și terorizat de imperativele conștiinței-de-sine a se realiza în câmpul conștiinței. Drama căderii în istorie e drama Daciei lui Eminescu, a eului său dacic.

Spiritul, ca să mențină în sine ceea ce e mort, trebuie să consume forțele cele mai mari: „Dar nu viața care se sfârșește de moarte și care se prezervă pură față de distrugere, ci aceea care suportă moarte și se păstrează în ea viața spiritului. Spiritul își câștigă adevărul său numai întrucât el se regăsește în ruperea absolută. Această putere el nu este ca fiind pozitivul care își întoarce privirea de la negativ, ca atunci când spunem despre ceva: „acesta nu e nimic, sau e fals” și cu asta gata, trecem la altceva; dar el este această putere numai întrucât privește negativul în față, întrucât zăbovește în el. - Această zăbovire este puterea magică care transformă negativul în ființă” (*Fenomenologia spiritului*, București, 1965, p. 25).

Eminescu nu doar zăbovește în negativ, ci se instaurează în el, vorbind de acolo, ca de pe un tărâm ce are dreptul legitim la existență. O tragedie adevărată este cea care legitimează totul, deci toate forțele care se înfruntă, spune Camus în *Caietele sale*.

Se pare că poetul nostru dă mai multă legitimitate negativului, proiecțiile viziunilor sale venind din perspectiva fascinantă a acestuia. Prin instaurarea temeinică (și nu numai zăvorâre), „puterea imensă a negativului invadează și cotopește gândirea lui...”

Cu toate acestea, „nodul tragic” eminescian a părut unora atenuat, adică impur, neclasic. Prin faptul că nu este un poet al neantului schopenhauerian, al absolutului care-l izgonește pe primul, Sergiu Al.-George crede că nu se poate concepe o apropiere între Eminescu și existențialism: „Grație dialecticii simbolice, sentimentul tragic al lumii este profund atenuat, trecând în domeniul aparențelor, tragicul nu se poate desfășura în toată amplitudinea sa decât când s-a pierdut dimensiunea simbolică a actelor și a existenței” (*Arhaic și universal*, București, 1981, p.

275). Ar fi vorba chiar de o pierdere a accentului absolut negativ în momentul în care lumea devine simbolul unei mentalități absolute, limanul oricărei suferințe.

Evident, Eminescu corectează avant la lettre existențialismul sau unele existențialisme, ca să zicem așa: la el, bunăoară, spre deosebire de Sartre, omul nu e omul viitorului, ci omul trecutului. Existența nu precede esența (ci coexistă în simultaneitate), iar voința este mai mult decât disperarea. De asemenea, eul eminescian nu este liber de ordinea divină: în ipostaza sa de Narcis, de bard sau de tânăr voievod, el este ca Dumnezeu, sfârșind a fi, în ipostaza sa de Hyperion, întru Dumnezeu. Eminescu este, așadar, un existențialist nativ, nesofisticat.

Unicitatea lui Eminescu, ca poet al ființei, este că accentul negativ nu scade din intensitate, fiind și mai puternic în limanurile ataraxiei. Or, chiar acolo, el strigă disperat: „Pe mine mie redă-mă!” Or, chiar descoperind fascinația negativului, Neființa adică, el întrevede, dincolo de „icoana vie” a Morții, răsărirea și apusul vieții, zvâcnirile de aripi ale păsării Phoenix: „Căci eterne sunt ale lumii toate:/ De se nasc, mor tot pieritoare forme/ Dar cu toatele au înlăuntru viața/ Păsării Phoenix”.

Omul tragic eminescian depășește fixitatea spiritului grec, mobilitatea celui german, nepăsarea eliberatoare a spiritului indian: el adaugă creștinismului cosmic liniștit al păstorului Mioriței agitația zeiască a Meșterului Manole de a depăși „cercul strâmt” prin creație și jertfire, Hyperion e imolat chiar în Cosmos, luându-i-se oglinda Celuilat pământesc. Omului tragic i se răpește posibilitatea de a se reflecta într-un altul. Oglinda îi este suprimată, cum spunea Camus, el rămâne *cu adevărat* singur.

Între eul eminescian și alteritatea sa este o disonanță care, heideggerian vorbind, este distanța dintre prezența și absența în sfera logosului. Contrariile nu mai pot fi readunate într-o unitate.

Nodul tragic eminescian este unul absolut.

Semnificativ sunt, în proiectul de dramă *Mira*, sentimentul cheltuirii puterii și nuntirii cu moartea lui Ștefan cel Mare, vrerea de distanțare completă de eul pământean și de cufundare „în alt eu, altă ființă - alt corp”. Disoluția existențială a eului eminescian e totală în fața „puterii imense a negativului” și chiar a liniștitorului pact cu Absolutul.

Omul tragic eminescian este, în definitiv, sfâșiatul necondiționat, Narcisul fără oglindă și fără proiectare în Celălalt, în Eco.

Drama existențială a poetului nostru are loc în câmpul valorilor, căci, așa cum preciza Max Scheler, tragicul se mișcă în sfera raporturilor de valori, nu în sisteme mecanice: numai acolo unde există înaltul și josnicul, nobilul și comunul, putem întâlni ceva în genul întâmplărilor tragice.

Eminescu este în acest sens un poet de natură axiologică: valoricul (sacralul) este adevăratul axis mundi, principiu suprem de organizare ierarhică a lumii. S-ar putea spune tautologic că numai valorile valorizează existentul, îi dau realitate și sens.

Asemenea proiectări semnificante au loc dincolo de „șirul orb al vremii și-a lucrurilor lumii”, dincolo de „oarba întâmplare fără-nțeleș și țintă”, care par a fi călăuza timpului.

Aceeași ascensionalitate valorică o asigură Eminescu - dincolo de „cercul strâmt” al pasiunilor terestre - în dragoste. „Farmecul sfânt” care străbate ființa, fondul „păgân” lăsat de „părinții din părinți” dă expresie Cerului iubirii, mereu înalt și nobil și ferit de comun și josnic, ferit, bineînțeleș, și de moartea care se infiltrează organic în „nodul tragic” atât de complex al dragostei-dor.

E în acest sentiment, ca și în toate pasiunile ascensionale eminesciene, întreg spectacolul (heideggerian) al ființei, în care voința (frica) de ceva determinant trece, așa cum observa Noica, în Voință (frică) de nimic determinat. Omul tragic eminescian trăiește din plin această trecere dialectică.

FRUMUSEȚEA NEGATIVĂ

Omul eminescian are pentru frumusețe un senzor aparte, fapt explicabil prin deschiderea sa către această valoare supremă. Contactul cu ea nu se face la nivelul contemplării pasive sau active, ci la nivelul implicării valorizatoare. Implicarea se manifestă în acest caz în temeiul unei atracții, fascinații sau încântări de natură irațională. Ca și dragostea-dor, frumusețea instituie un *câmp existențial*, în care accentele pozitive ale valorizării se conjugă cu cele negative. Intri în acest câmp „răpit de farmec” or, *răpire* în latină înseamnă și mânăre cu de-a sila, atragere, ducere cu *sine* (*cu forța, și repede*), *târâre cu sine*. Toate aceste capcane, toate aceste seducții nocive, sunt sugerate în farmecul dureros eminescian. Frumusețea își arată o forță narcotizantă irezistibilă: ea subjugă, răpește, orbește astfel încât ochiul avid de absolut care se pare că se înstăpânește asupra „priveștilor sclipitoare./ Ce-n repezi șiruri se diștern”, de fapt, e luat în stăpânire de acestea. Puterea *divină* e încapsulată, în frumusețe, împreună cu puterea ei *demonică*. Spaima ușoară care se strecoară în cuprinderea de farmec sau în înfiorare crește gradual și se transformă în farmecul dureros care se traduse și el în *părere, iluzie*. În acest punct maxim al percepției se impune o relativizantă constatare că „măgulite toate sunt./ De-a fi umbra frumuseții cei eterne pe pământ”. Prin urmare: doar umbră a frumuseții prototipale.

Conform lui Platon, frumusețea este, ca reflex al frumuseții divine, ceea ce strălucește cu o neîntrecută claritate: „Iar dacă e să revenim la frumusețe, după cum spuneam, rânduită între lucrurile acelei lumi, ea era toată numai strălucire. Și iată de ce, ajunși aici, tot ea este aceea pe care, prin simțul nostru cel mai aprig, am descoperit-o strălucind cu neîntrecută claritate” (Platon, Opere, IV, București, 1983, p. 449). Vederea este, în perceperea frumuseții, cea mai răzbătătoare dintre simțuri.

Omul eminescian vede priveștile *strălucitoare* ale existenței cu un ochi suprasenzitiv, „Isconditor al firii”, precum spune despre ochi însuși poetul într-o însemnare manuscrisă, dilatat înafară și „înălăuntră deșteptat”, dilatare și „deșteptare” ce instituie un regim intens, convulsiv, el cunoaște o inșățietate a cuprinderii, este „viață și pară” (Ondina), este „sumă a ființei” cum observă un cercetător, este *luminător*, nu doar luminat, adică generator de raze sufletești. Se confundă cu sufletul așa cum într-o alegorie grafică din Caiete, micul ochi se confundă cu mișcarea rotitoare a genelor. Întregul spectru al Ființei (vezi și capitoul X din volumul nostru *Narcis și Hyperion*) se relevă prin și în ochi, țintește esența, realitatea ultimă a lumii.

Bineînțeles că la perceperea suprasensibilizată a lumii participă activ și celelalte simțuri, încât am putea vorbi nu numai de si nestezie (corespondență), adică de transpunere metaforică a datelor unui simț în limbajul altui simț, și de cinestezie (extremul dinamism al viziunii), ci și de *sinerгіa eminesciană*, de o asociere a tuturor simțurilor.

Percepția sinergetică permite frumosului să se dezvăluie ca strălucire absolută, ideală. *Strălucirea* presupune prin ea însăși intensitate și omul eminescian vede intens, aude intens, pipăie intens, miroase intens, degustează intens, simte intens căldura, frigul sau mișcarea adesea într-un amestec sinergetic. Nu faptul că atare că mirosul poate fi răcoros, că poate auzi muzica sferelor („Când torsul s-aude l-al vrăjilor caier./ Argint e pe ape și aur în aer”, că lumina poate fi rece, neagră sau molatecă, că pot exista „ochii minții” sau „ochii trupului”, că poate fi percepută bălăia liniștită a tâmplei unei fete de împărat dorminde sau cum „de a vârstei ei căldură fragii sâului se coc” că poate fi închipuită o adormire de „armonia / Codrului bătut de gânduri”. Important este că toate aceste corelări sinergetice se fac sub semnul revelării Ființei în unitatea ei vie și multiaspectuală. Atare scipiri momentane ale frumuseții se proiectează, în planul unui idealism ontologic, care substituie realul prin Idee: „Creația foarte reală lucește ca un reflex al unei idei ce leagă ca un fir invizibil toate formele succesive în care se plăsmuiește materia: ea însăși, în *esența* ei (subl. n.) „nemuritoare” (Rosa del Conte, Eminescu sau despre Absolut, Cluj, 1990, p. 192).

Omul eminescian nu percepe sub aspect fenomenologic căderea în rânduri-rânduri a florilor de tei, blânda batere de vânt sau cântul singuratecelor izvoare, târâitul greierilor, „ca orologii”, ci țesătura complexă a Ființei. Prin miros, sunet, privire, mișcare, atingere, aceasta ia chip real, iese în deschisul lumii, se re-înfun-țează, se gândește și se manifestă pe sine. De aceea Ideea ființei și ființării pătrunde în toate și în tot: sunetul unui izvor sau al unui clopot, al unui flaut sau al unui corn este parte a muzicii, a lumii; mirosul de tei, de salcâm sau de flori devine un miros floral al sufletului lumii (precum în poemele de tinerețe); orice mișcare (de ram, de unde, de valuri, de vânt, de cumpănă a fântânii) e o expresie a devenirii; orice atingere e luare de contact cu taina în-cifrată a universului; orice privire iscodește, după cum am văzut, firea, o cercetează și o luminează în suma datelor ei esențiale. Totul se cuprinde într-o gândire de sine: izvorul se gândește pe sine prin sunet și unduire de valuri, cerul gândește prin nori, valurile înseși își gândesc pieirea, intrarea în eterna mare după ce în drumul lor „ia firea mii de fețe”: „valuri gânditoare/ Ce mișcân-du-se se-adormite merg în marea de amar”, lumea și istoria apar, în Memento mori, ca „gândiri ce zboară”, atrase într-o eternă cursă de devenire „de la mărire la cădere”, iar actul creației este de neconceput fără ascultarea „cu adâncime” a glasului propriilor gânduri.

(Tudor Vîanu a fost primul care a observat, în Poezia lui Eminescu, din 1930, că armonia eminesciană nu

este doar un simplu fenomen sonor, ci o expresie mai complexă a tendințelor ideale din care se întrețese, a muzicii lumii, adunată contrapunctic într-o coincidență a contrariilor, percepută odată cu desfacerea persoanei de toate legăturile care țin laolaltă elementele ei și odată cu înaintarea acesteia spre moarte.)

Conform aceluiași Platon, modelul frumuseții poate fi doar reflectat, iar acest fapt determină întărirea în zona amăgitoarelor aparențe. Astfel, frumosul mijlocește luminarea puternică a Ființei prin strălucirea sa, dar, mânându-l, ca sub acțiunea unei vrăji, în câmpul acesteia, îndepărtează pe om de esența sa, îl transpune foarte departe de sine însuși și îl cufundă în tărâmul aparențelor.

Omul eminescian, robit de farmec și intrat în acest câmp polarizat al *strălucirii puternice*, se vede acum robul iluziei, al aparențelor, căci sensul frumuseții se învăluie în indeterminare: „O! dezbrăcați viața de haina-i de granit./ De purpură de aur, de lacrimi, de urât - /Să fie un vis numai, să fie o părere,/ Ce far' de patimi trece în timpul nesfârșit” (*Împărat și proletar*). Gândirea însăși se vede neputincioasă în a concepe vidul frumuseții, „cojile” aparenței ei: „A frumuseții haruri goale ce simțirile adapă/ Încăperile gândirii mai nu pot să le încapă” (Scrisoarea IV, variantă).

Câmpul frumuseții cu priverile ei strălucitoare s-a transformat, astfel, consecutiv, în câmp al farmecului dureros și în câmp al părelniciei în care „măgulite toate sunt/ De-a fi umbra frumuseții cei eterne pe pământ”. Or, a *măguli*, înseamnă la origini, *a se amăgi*, a înțețoșa (în sanscrită), iar în timpurile noastre - a se *împăca* cu ceva, a se încânta cu ceva, deci a se resemna în fața *părelniciei*. Omul eminescian cunoaște, astfel, un dublu impact existențial -frumusețea ca strălucire și ca aparență. Ca și Kien al lui Elias Canetti, el își închipuie existența ca o orbire cu excepția clipelor de strălucire pe care simțurile le percep în ființă: „Orbia este o armă, împotriva timpului și a spațiului; existența noastră - o singură, imensă orbire, cu excepția puținului pe care-l aflăm prin simțurile noastre modeste - modeste atât ca esență cât și ca rază de acțiune. Principiul care domnește în cosmos este orbia. Ea prilejuiește o concomitentă a lucrurilor, care ar fi imposibilă dacă ele s-ar vedea reciproc. Ea permite curmarea bruscă a timpului atunci când nu-l putem infirma. Căci, de pildă, ce altceva sunt spori persistenți, decât fragmente de viață, ce se învăluiesc în orbile până la revocarea acesteia? Nu există decât un singur mijloc pentru a scăpa de timpul care este o curgere continuă: faptul de a nu-l vedea din când în când îl fărâmă în fragmentele pe care i le cunoaștem”.

LIMITELE

Călătorul în zori eminescian spinteca în pripă „al negurei flor”, simțind împreună cu juna lui amantă doar un „subțire voal” de murmure de izvor, arome de narcise albe și duioase cântece de păsări. Junele fugar degusta deliciul ca atare al avântului, beția dionisiacă a elanului său tineresc, care apărea și ca o îmbătare narcisiacă de sine. El visa însă zborul, contopindu-se cu el într-un idealism al avântării. Era, de fapt, ideea zborului, zborul ca idee pură, romantică, zborul ca proiecție aeriană ideală. Nu bănuia, prin urmare, existența unui DINCOLO potrivit, îngrăditor, ani-hilant. Era, cu alte cuvinte, un zbor doar înspre acest tărâm opozitiv, tărâm al Limitelor. Căci ființa nu poate fi doar o fugară *ușoară*; ea descoperă îndată neantul ca primă limită a ființei, ca neființă contra ființei.

Limita se impune ca primă primejdie de ordin existențial, capcanele ei apărând din imediata apropiere, din Dincolul din preajmă. Și nu numai: ele apar și din propriul eu. Numai cel care știe limita, spune Lao-Tzi, nu va fi în primejdie, căci devine etern. Dar cum să știi limita și cum să te liniștești în fața ei, cum să spui absolut netulburat „nu știam să-nvăț a muri vrodată”?

Atât de binevoitoarelor întâmpinări ale naturii din O *călărire* în zori li se asociază imediat sentimentul *străinătății* și fiorul ghețos al morții „ce răspânde teroare-n omenire” din poezia Din *străinătate*, scrisă tot la 16 ani.

Omul eminescian are, din cea mai fragedă tinerețe, conștiința unei limite ca Dincolo terorizant, amenințător. Aceasta apare ca un imperiu al întunericului, ca un tărâm dușmănos al umbrelor, în confruntarea cu care întreaga lume și însuși propriul eu e resimțit ca ceva potrivit; precum reiese din blasfemătoarea *Rugăciune* a unui dac: „Că-n orice om din lume un dușman mi se naște,/ C-ajung pe mine însumi a nu mă mai cunoaște”.

Lucru firesc, căci limita își exercită întregul spectru al opoziti-vității, aducând aminte de nimic și haos („...îmi vine a crede că toate-s nimică”), destin, moarte, vremelnicie („Atunci acest înger n-a fost decât lut.”), *rău* și *gând rău* („...o! capu-mi pustiu cu fur-tune, /gândirele-mi rele sugrum cele bune...”), dureri („și multe dureri-s); de ființă cu întreaga sa comedie a aparențelor („A fi? Nebunie și tristă și goală”). Am luat toate aceste exemple din *Mortua est*, prima mare poezie eminesciană a limitelor ce se proiectează pe un ecran cosmic negativ, poetul invocând un cer negru opus în chip dușmănos ființei umane: „Se poate ca bolta de sus să se spargă,/ Să cadă nimicul cu noaptea lui largă,/ Să văd cerul negru că lumile-și cerne/ Ca prăzi *trecătoare* a morții eterne...” (subl. în text - n.n.). Sensul amenințător e augmentat prin figurile *dinamizării* și *demonizării*: ale *spargerii*, *căderii*, *cernerii*. Sunt figuri ale trecătorului sub semnul căruia se desfășoară lumile relative de jos, adevărate „prăzi *trecătoare* a morții eterne”.

Limita este sugerată mereu, la Eminescu, prin opozitiv, ea fiind ceva ce se opune ființei, ce o determină, o condiționează, o îngrădește. Ființa este, ca atare, o ființă *limitată*. Dincolul inamic își arată mereu colții sclipitori, atrăgând-o în „luciile mreje” ale primejdiei capitale. Limita în-cercuiește, conturând în jurul omului cercuri ale necunoscutului. Omul eminescian intră ca și cum într-un labirint circular, care îl determină la o mișcare obositoare din cerc în cerc, alimentând o lucidă conștiință a închiderii. El are, după cum mărturisește la un moment dat, „un suflet închis”.

Negrul cer din *Mortua est* este marele tărâm al ne-familiarității care se proiectează în preajma ființei.

Sofocle spune, în *Antigona*, că „multe forme îmbracă nefamiliarul, dar nimic dincolo de om, mai familiar, nu se ridică mișcându-se”. Omul pornește în larg pe talazurile involburate ale mării, răstoarnă pământul cu plugurile ajutat de cai sau prinde în plasă și vânează animale și păsările sălbătice, punând calul și laurul în jug. S-a potrivit și în sunetul cuvântului, și în autoînțelegerea sa (repede ca vântul), și în curajul de a stăpâni cetățile, și în putința de a fugi de furtuni și geruri. „Ieșind în larg pretutindeni pe drum, neajutorat și fără de ieșire /ajunge la nimic // Singur, de năvala morții, /nu poate prin fugă să scape, /chiar dacă de boala aducătoare de suferințe /a știut, abil să se ferească. // Șiret desigur, pentru că meșteșugul /ființei te stăpânește dincolo de așteptări, / când mintea te duce la rău /când, pe de altă parte, izbuteste în ceea ce e cinstit. /între legea pământului și /rostul ce stă sub jurământ al zeilor se năpustește el. / Înălțându-se mult deasupra lăcașului, pierzând lăcașul /astfel e el, cel pentru care neființatorul e mereu ființator, /el, deschis cutezării. /Fie să nu ajungă în inima căminului meu /și nici să nu stea a lui amăgire alături de cunoașterea mea /cel care face astfel de lucruri”.

Nefamiliarul ni se revelă sub două aspecte fundamentale: ne-familiaritatea ființării ca atare în mijlocul căreia își duce traiul omul și nefamiliaritatea omului care este cel mai nefamiliar dintre cele nefamiliare. Comentând acest cânt al corului din *Antigona*, Martin Heidegger găsește că el, omul, iese mereu din propriile hotare, din propriul sălaș, acționând cu violență pe făgașele pe care pornește cutezător în larg și acționând astfel, este alungat din sălașul lui și expus ruinii (atn), nenorocirii. Omul este foarte ne-acasă și faptul acesta reiese din

felul în care își închipuie că el e cel care a inventat sau ar fi putut să inventeze limba și înțelegerea, activitatea poetică. Se împotmolește evident în rătăcirile sale, se încurcă în ceea ce el a croit, se încâlcește în convenții și aparențe, fiind supus eșecului total de către moarte. Aceasta este limita limitelor de care se ciocnește el, este supra-hotarul tuturor lucrurilor. Prin însăși esența sa, omul este fără ieșire în fața morții: „În măsura în care este, omul se situează în fără-de-ieșirea proprie morții. Așa se face că Dasein-ul este nefamiliaritatea însăși care se naște odată cu el: „Nefamiliaritatea care se naște în felul acesta trebuie întemeiată pentru noi inițial ca Dasein, ca fapt-de-a-fi-loc-privilegiat-al-deschiderii” (Martin Heidegger, *Introducere în metafizică*, București, 1999, p. 210). În raport cu depărtarea supremă de ființă, cu non-Dasein-ul, are loc o strângere a forței covârșitoare a ființei prin exercitarea unei acțiuni suprem violente asupra ei însăși. E cercul prăbușirilor, al risipirii în aparență și în-constant „Non-Dasein-ul, conchide filosoful german, este suprema victorie asupra ființei. Dasein-ul este nevoința constantă a înfrângerii și a resurecției acțiunii violente împotriva ființei, prin propria-i violență, silește Dasein-ul să devină loc al apariției sale ca ființă și, în măsura în care el este acest loc, îl îngrădește, domnându-l, îl ține neclintit în stăpânirea ei și îl conține în ființă”, (Ibidem, p. 234).

Reflectând, în Mitul lui Sisif asupra relațiilor dintre eu și lume care se sprijină dar nu se armonizează, Albert Camus conchide că absurdul nu este decât rațiunea lucidă ce conștientizează limitele sale și că însuși geniul este mintea care își cunoaște limitele. Sunt două lucruri evidente: dorința mea de absolut și unitate, pe de o parte, și ireductibilitatea acestei lumi la un principiu rațional și inteligibil. Karl Jaspers, citat de Camus, consideră că „limita aceasta mă duce spre mine însumi, acolo unde eu nu mă mai ascund după punctul de vedere obiectiv, care se reduce la totalitatea reprezentărilor mele; acolo, unde nici eu însumi, nici ființarea altuia nu pot deveni pentru mine obiecte”. Rațiunea a putut potoli melancolia lui Plotin, după cum poate potoli și neliniștea modernilor cu tabloul veșniciei. O gândire întemeiată pe absurd găsește lumea nici prea rațională, nici prea irațională, ea este pur și simplu nerațională. La Husserl, notează Camus, rațiunea devine în cele din urmă nemărginită. Dimpotrivă, absurdul stabilește limpede limitele, căci rațiunea e neputincioasă de a-i calma neliniștea. Kierkegaard afirmă din partea-i că o singură limită este suficientă pentru a respinge rațiunea. Pentru omul absurd, limitele doar moderează pretențiile nelegitime ale rațiunii. Iraționalul, conchide Camus, este, în reprezentarea existențialistilor, rațiunea în discordie cu sine însăși.

Filosofii culturii sunt unanimi în constatarea privind vremelnicia, apariția și dispariția ca forme esențiale ale realului de la stele, a căror soartă nu o putem determina până la viermuiala nestatornică de pe planetă. Viața trecătoare a unui om, a unei culturi sau a unui popor este pusă sub semnul uitării și ruinii. „Din hybrisul lui Prometeu, care se avântă spre cer spre-a supune omului forțele divine, face parte prăbușirea” (Oswald Spengler, *Omul și filosofia vieții*, Oradea, 1996, p. 19).

Și din hybrisul omului eminescian, care simte nevoința constantă a înfrângerii și resurecției acțiunii violente asupra ființei, nu numai asupra ființării (mării, pământului, cerului), face parte prăbușirea, căderea. De aceea există, la poetul nostru, o exorcizare demonizată a distrugerii, o laudă pervers-sadica a limitelor.

Dasein-ul eminescian se încrâncenează, se înverșunează cu o supremă violență împotriva lui însuși.

Limitele recheamă, în chip firesc, demonul negației. Lumea se redemonizează, „sâmburele” ei dovedindu-se a fi eterna-răutate, iar adevărul veșnicul *același*, neschimbătorul de fond, astfel încât credința inversă ar fi tocmai limitarea acestui adevăr: „A visa că adevărul sau alt lucru de prisos / E în stare ca să schimbe în natur-un fir de păr, / Este piedica eternă ce-o punem la adevăr” (Scrisoarea V). Limitele ar fi o ultima ratio a lumii, a căror supunere și depășire nu se pot concepe. Ele ne închid fatal în cercul ne-familiarului amenințător. După ce gândurile uriașe ale omului și omenirii se ciocnesc de aceste limite, în Memento mori, Ne-familiarul, ridicat la proporții cosmice, se reinstaurează sub forma unui imens cer inamic, constituit dintr-un ocean de-ntuneric. Acest Cer inamic nu-i decât Cerul nimicului, în care se anihilează „ideile secolelor” și orice încercare de a ajunge la sensul lumii: „Se-nmulțesc semnele vremii, iară cerul de-nserare / Roșu-i de războaie crunte, de-arderi mari, de disperare / Și idei a zeci de secoli sunt reduse la nimic;/ Soarele divin ce-apune varsă ultimele-i raze / Pe-a istoriei câmpie mult iubită și se lasă / În oceanul de-ntuneric, ce s-arată inamic” (Memento mori).

Ne-familiarul lumii provoacă, la Eminescu, ne-familiarul eu-lui, fiind vorba deci de o provocare reciprocă. Un ne-acasă al lumii determină un ne-acasă a leului și viceversa, fiorul înstrăinării neantizând totul. Gândurile poetului, prin analogie cu gândurile istoriei, se îneacă „de lungi maluri de nisip”, iar „întrebările de tine, / Pe-a istoriei lungi unde, se ridică ca ruine” (Memento mori). În același poem, înstrăinarea gândirii de „spiritul mare” al Romei zdrobește „a vieții veche uriaș, puternic lanț”. În inima iubitoare și însingurată a poetului „e-o parte cu totul străină” (*Codru și salon*). În *La moartea lui Neamțu*, lumea gândirii e o lume sfărâmată din cauza morții. Această gândire sfărâmată, aceste gânduri înecate, aceste „întrebări de tine” ridicate ca ruine apar în sfera demonizată a eului, proiectându-se invers pe spectacolul sfărâmării lumii: „Astfel doar aş preface durerea-mi fără nume, / Dezbinul meu din suflet într-un dezbin de lume” (*Renunțare*).

Lumea eminesciană se neantizează tot atât de ușor precum se armonizează din fâșiile de lumină ce se nasc în haos. Limitele, pomenite în poemul de tinerețe *Întunericul și poetul* și care-l făceau pe Întuneric să-l îndemne pe poet să sfărâme de stâncă „nebuna sa liră” căci „stânca e etern și valu-i trecător”, se pun și se re-pun tot atât de lesne precum se des-limitează, se dez-mărgi-nește lumea în *Povestea magului călător în stele*.

Eul iese în modul cel mai dezinvolt din hotarele sale, *sfără-mându-se* în miezul ascuns al ne-familiarului lumii, adică acolo unde nu găsește răspunsuri la întrebările de sine și întrebările de lume.

Omul eminescian are de înfruntat, ca geniu, și limitele omenescului, ale „cercului strâmt”. Există, după Richard Wagner, două primejdii tragice, la care se expune geniu: 1) pericolul acomodării la viața cuminte cu tot confortul ei și 2) exagerarea exigențelor și aspirațiilor care duce la o conștiință puternică a imperfecțiunii și finității oricărui lucru omenesc. „Geniul năzuiește, precizează Wagner, spre supraomenesc, spre suprarafinat, ar vrea să sară peste limitele omenescului, să obțină ceea ce nu se poate obține, să epuizeze nepuizabilul. El primește, astfel, limitele care i se opun totuși în mod energic pretutindeni - senzualitatea, efemeritatea, spațialitatea, relativitatea, hazardul, slăbiciunea, răutatea - drept ceva umilitor, înjositor, dureros de iritant. Geniul suferă din cauza ciocnirii stridente dintre ideal și finitatea comună” (citată după Johannes Volkelt, *Estetica tragicului*, București, 1978, p. 131). Cazul tipic al acestei situații îl reprezintă Faust al lui Goethe ale cărui pornire spre cercetare, sete de unitate cu natura și ardoare de a trăi, puse sub semnul infinitului, întâmpină mereu replica brutală a finitului.

Limitele omenescului sunt mereu sfidate de poetul nostru în meditațiile etice din *Scrisori*, din *Glossă* și din *Luceafărul*: „Iar în lumea cea comună a visa e un pericol, /Căci de ai cumva iluzii, ești pierdut și ești ridicul” (*Scrisoarea II*). Iar limitele existenței ca atare fac să transforme cerul cugetării într-un ocean de întuneric rece, nefamiliar. E cu adevărat un cerc inamic.

ANGOASA (SPAIMA, NELINIȘTEA) VS. DORINȚA (DORUL)

Referindu-se la personajul lui Tolstoi, Ivan Ilici, Emil Cioran observă că boala și bineînțeles teama de moarte este ceea ce îi dă consistență prin conferirea unei accentuate dimensiuni existențiale. Era un magistrat oarecare, un familist oarecare, dar abia acum, odată cu intrarea în starea de agonie, a devenit cineva, a devenit cineva prin modul profund de a înțelege ce este și unde începe *adevărată viață*. De îndată ce ești obsedat de semnificația pe care poate s-o implice viața, aceasta se destramă, se spulberă, își vedește fragilitatea. Nu este adevărată spusa goetheană că rostul vieții rezidă în viața însăși, deoarece obsesia sensului vieții debutează prin revelația nonsensului ei.

Personajul tolstoian simte că forța care-l lega de viață se exercită deodată în sens invers, că sentimentul că era „beat de viață” se stinge și intervine dezbătarea care ia chip de fatalitate. Cea mai veche spaimă, care este spaima de moarte, răvășește sufletul cu forța ei ancestrală irezistibilă, căci vine chiar din străfundul arhetipal al acestuia. Tolstoi însuși caută catharsisul, eliberarea de această spaimă, evitând dezgustul, stăruirea îndelungată în teamă. Nu trebuia, astfel, să-l lase pe personajul său să fie prizonierul acestui sentiment neantizator: „Căuta vechea, obișnuita sa teamă de moarte și n-o mai găsea. Unde este? Moartea? Nu mai simțea nici un fel de spaimă, pentru că nici moartea nu mai exista. În locul morții era lumina. „Așadar asta este! spuse el deodată cu glas tare. Ce fericire!”

Emil Cioran precizează că această lumină și fericire nu conving: sunt extrinseci; sunt înădite; sunt visate. Sunt o stratagemă a mântuirii căutate. Modelele de melancolici de care se vede că încerca să se apropie scriitorul rus erau Buddha Sakia Muni, Solomon și Schopenhauer, fuga sa de acasă, la bătrânețe, imitând fuga din tinerețe din familie a celui dintâi.

Omul eminescian cunoaște de asemenea întreg spectrul celei mai vechi spaime, cu o notă specifică însă. El și-o asumă integral, o trăiește dureros / voluptos sub semnul fascinației ei neantiza-toare / mântuitoare ce va duce la dens-existențiala recunoaștere din *Odă (în metru antic)*: „Pân-în fund băui voluptatea morții / Nendurătoare.” Această trăire „perversă”, sadică, în sens invers a *voluptății morții nendurătoare* nu are nimic artificial și programatic, ci ține de o trăire sinceră, organică, asumată. Este, cu alte cuvinte, pro fund *fințială*.

Între neliniște, *angoasă* și anxietate apar, în interpretările filosofilor existenței ajutați și de psihiatri și neurologi, niște nuanțe distinctive de felul celor care se conturează între dragoste, dragoste-dor (în accepția blagiană) și dor ca atare. *Neliniștea* ar ține mai mult de trăirea fizică, mai puțin sau mai mult degajată, în timp ce în *angoasă* intervine o senzație de constrângere, iar anxietatea este o stare de tulburare psihică sub semnul indefinibilului. Gabriel Marcel, trecând în revistă toate interpretările de la neliniștea creștină și pascaliană până la neliniștea învinsă goetheană și la angoasa kier-kegaardiană și heideggeriană, opinează că e vorba de o absolută identificare a tuturor stărilor și senzațiilor în cadrul spectral al neliniștii, aceasta fiind însă când paralizantă, sterilizantă chiar, când - dimpotrivă - fecundă și chiar creatoare. Ea se impune printr-o atingere de limită, printr-o de-centralizare, printr-o trecere de la o stare difuză la o stare profundă. „Neliniștea este înainte de toate o lipsă de stabilitate”, afirmă filosoful în partea a doua a cărții *Omul problematic* (ed rom., Cluj-Napoca, 1998, p. 65). Ca și în dor, omul se cufundă, în neliniște, într-o introversiune infinită, într-o trăire -limită autodestructivă acaparantă, într-o „proliferare imaginativă” într-o alunecare disperată pe panta ambivalenței, cețosului, instabilului, eșuării continui. Neliniștea este, astfel, a-cauzală, este topirea lui *înafară* într-un *înăuntru* absolut, fapt care face eul să se raporteze la propriul sine care-i țesut din preocupări, dorințe, ambiții și să se prăbușească în vidul indeterminatului. Moartea se instaurează ca un orizont absolut. Anume în fața ei îl surprinde Eminescu pe un personaj din proza sa: „Sta în fereastră neliniștit, pare-că așteaptă sentința de moarte, nu știa să gândească, nici gândea ceva, era un amestec fără șir de icoane turburi, îmbătătoare! Ah! El ceruse dispreț și spera amar”. Sărmanul Dionis este cuprins de „o simțire nemăsurată” de „o rezistibilă nebunie”, de sentimente puse într-o „lumină trandafirie” el trăiește anume vertijul neliniștii care-i infiltrează și senzația așteptării sentinței de moarte. Eroul a intrat în sfera absolută a preocupării de eul său frământat și sfârtecat de icoanele angajate într-un „amestec fără șir”.

Pentru Sartre, angoasa e rezultatul conștientizării facticității, adică a contingenței fără temei rațional și justificativ: individul sau nu se concepe decât ca ființare „pentru nimic”, el neputându-se pătrunde de vreun sens al lumii.

Referindu-se la deosebiriile dintre *angoasă*, *frică* și *groază*, Freud opinează că angoasa se raportează la stare și face abstracție de obiect, în timp ce în cazul fricii atenția este îndreptată exclusiv asupra unui obiect; în schimb, *groază* e sensul special al pericolului prealabil stării de angoasă. „Omul se apară împotriva groazei prin angoasă” (Sigmund Freud, *Introducere în psihoanaliză...*, București, 1980, p. 326). Cuvântul *angoasă* (de la latinescul *angustiae*, strâmtoare) reliefează senzația de caznă, de îngustare a traheii, prima stare de angoasă fiind provocată de separarea dintre mamă și copil (Ibidem, p. 327).

Prezența angoasei la Eminescu este un însemn pregnant al modernității. Resemnarea mioritică în fața

Morții nu diminuează trăirea spectrală, plenară a acesteia, ci din contra, vine ca un efect cathartic final. Angoasa în fața Neantului Morții, precizează Mircea Eliade, pare să fie un fenomen specific modern, deosebindu-se de înțelegerea ei ca ritual de trecere către o altă modalitate de existență în culturile neeuropene: „Pentru lumea modernă, Moartea este vidată de sensul ei religios și din cauza aceasta asimilată Neantului; și în fața Neantului omul modern este paralizat” (Mircea Eliade, *Eseuri*, București, 1991, p. 158). Constituind o ruptură de nivel ontologic și totodată un ritual de trecere de felul nașterii și inițierii, ea duce totuși spre conjugarea de esență modernă a ideii Neantului cu ideea Morții.

Angoasa apare la hotarul dintre ființă și neființă, unde omul eminescian, ca și tolstoianul Ivan **Ilici**, ca și omul în genere, simte că intră într-o zonă a indefinitului. Timaios, personajul platonician care își propune să definească universul (născut și nenăscut), observă că „ceea ce este veșnic identic cu sine poate fi cuprins de gândire printr-un discurs rațional, iar ceea ce devine și piere, ne-având niciodată ființă cu adevărat, este obiectul opiniei și al sensibilității iraționale” (Platon, *Opere*, VII, București, 1993, p. 142). În plus, zice el, tot ce devine în mod necesar devine sub acțiunea unei cauze, căci fără de cauză, nu poate avea loc devenirea. Căutarea cauzei, a principiului, a Ungrundului goethean este, după cum am mai văzut, ceea ce caută cu disperare, cu o forță obsesivă mereu sporită Faustul eminescian, Mureșanu: „O, pârghe a lumii ce torci al vremii fir,/ Te chem cu disperare în pieptu-mi - cu delir,/Răspunde-mi cine-i suflet al lumii? Dumnezeu?/Orbirea? nepăsarea? e binele - e răul?/Tu taci... și piatra tace... și tu ești piatră... Bine,/ Mi-oi chinui dar mintea - să răspund pentru tine” (*Mureșanu*).

Neliniștea căutării sensului vieții și neliniștea găsirii nonsensului vieții constituie marele contrapunct existențial eminescian.

Rosa del Conte a intuit că la rădăcina referențialului liric eminescian stă o nestinsă neliniște metafizică ce dă adâncă notă a modernității sale. *Renunțarea* finală din *Luceafărul* nu înseamnă că poetul nostru a găsit un răspuns rațional definitiv la problema existenței: „Geniul... este aici pentru a traduce în poezie năzuința după absolut și neliniștea căutării misterului, care, înainte de a se impune ca atare poetului, ca un Absolut de esență irațională și mistică, adică, imprimându-și semnul de nepătruns asupra lumii; înainte de a se revela ca „taină”, ca mister, adică, solicită prin însăși obscura lui iraționalitate mintea poetului, o tulbură ca „problemă”, o problemă pe care efortul rațional ar trebui să ajungă s-o descifreze” (Rosa del Conte, *Eminescu sau despre Absolut*, Cluj, 1990, p. 90-91).

Neliniștea, generată de efortul rațional de a descifra „problema” existenței de esență irațională, este continuă /discontinuuă.

Intermitența este nota lui particulară, omul eminescian stăruind cu putere obsesivă între viața ce se revelă prin sensul ei și viața ce se revelă prin non-sensul ei care este moartea.

Soren Kierkegaard afirmă decis că trăirea duce eul la angoasă, potențată de revelarea nimicului: „Orice trăire nemijlocită este, în pofida siguranței și liniștii sale iluzorii, angoasă și de aceea, în deplină consecvență, cel mai adesea angoasă în fața nimicului” (Soren Kierkegaard, *Boala de moarte*, București, 1999, p. 71).

Angoasa sugerează etimologic o limitare, o strâmtorare, o îngustare, latinescul angus însemnând îngust. Angustus semnifică, în afară de îngust, strâmt, și pericol, cerc strâmt. Suntem, astfel, în câmpul semantic esențial eminescian. Conștiința condiției de om înstrăinat și muritor, de care vorbesc filosofii existențialiști, se sensibilizează anume de sentimentul neliniștii profunde, de spaimă, cuvânt de origine dacică ce, spre deosebire de grecescul phrike (frică) și slavonescul groza (groază), are înțelesul de ceva care durează, deci de stare (bolnăvicioasă, nevrotică), nu doar de reacție psihică instantanee.

În cazul angoasei avem de-a face cu o reducere ontologică la „cercul strâmt” al existenței, la cercul „micului eu”. Îngustarea aceasta a câmpului referențial duce, după Kierkegaard, la un sine care poate fi privit ca un raport care se raportează la el însuși. Nu este ființă umană care să „nu adăpostească în taințele sale o neliniște, o luptă interioară, un dezacord... o angoasă privind cursul existenței sale sau chiar propria sa persoană” (Patrick Gardiner, Kierkegaard, București, 1997, p. 142).

Angoasa (angst) nu se confundă cu teama care are un obiect definit, fiindcă se raportează la „ceva ce nu este nimic” și reprezintă „realitatea libertății ca posibilitate a posibilității; ea este ceva de felul privitului în străfundurile unui abis. Identitatea individului se realizează nu prin raportări la preocupări lumești sau temporale care sunt obstacole, ci la etern, la divin. Existența umană ia forma unei „năzuințe fără sfârșit” care se proiectează dincolo de sfera temporală, într-un transcendent, căci „dorind să fie el însuși, sinele rămâne în mod evident în puterea celui care l-a făcut posibil” (Ibidem, p. 146).

În concepția lui Nikolai Berdeev, angoasa vizează transcendentul, marcând totodată necontopirea cu transcendentul, un abis între eu și acesta care generează o tânguire permanentă. Angoasa apare între transcendent și bezna neființei, însemnând întotdeauna dorul de eternitate, imposibilitatea împăcării cu timpul. Momentul apariției îi stimulează, bineînțeles, tensiunea vitală, preaplinul trăirii. „Timpul înseamnă

angoasă, insatisfacție, moarte”. Or, unde se manifestă prisosul vieții, apare și sensul ei tragic. Dionysos se contopește cu Hades, în chipul unui singur zeu. Întotdeauna simțim umbra cuiva în urma noastră, întotdeauna simțim atracția și acțiunea transcendentului sub forma a două praguri: abisul de jos din zona inconștientului și abisul de sus din zona transcendentului. „Finitudinea vieții naște sentimentul de angoasă”, spune filosoful rus, precizând că anume creația înseamnă mișcarea spre transcendent, depășirea „vieții” prin altceva decât este ea. Pasivitatea față de atracția neantului demonizează omul, văzând lumea pustie și anticipând neființa infernală. „Suferința este salvatoare în raport cu această stare, ea are profunzime, plictiseala infernală ajunge la limită atunci când omul își spune că nu este nimic. Apariția angoasei înseamnă deja salvarea” (Nikolai Berdeiev, *Cunoașterea de sine*, București, 1998, p.63).

Pentru Sartre, angoasa e rezultatul conștientizării facticității, adică a conștienței fără temei rațional și justificativ: individul nu se concepe decât ca ființare „pentru nimic”, el neputându-se pătrunde de vreun sens al lumii.

Neliniștea se aseamănă dorului nostru, cel puțin prin acest caracter a-temporal, a-spațial, adică transcendental. Ea este un sentiment-stare, extrem de complex și polarizat, impersonal și irațional, exercitându-și forța de atracție parcă direct din Hypnos, fiul întinericului și nopții, zeu al somnului, frate cu zeul morții și tată al lui Morpheus, zeul viselor. „Năzuință fără sfârșit”, ea izvorăște din sine însăși, prin inducțiune, este de durată și fără obiect. Se exercită, deci, cu puterea fatumului.

La Eminescu, ea apare ca sarcină, ca povară, ca povară progresivă de felul celeia pe care o duce regele Lear; omul eminescian „are într-însul grămadită vecia-ntreagă de dureri și chin” (*Îmbătrânit e sufletul din mine...*)

Pare paradoxal că *neliniște* e un cuvânt care aproape că nu apare în poemele eminesciene; starea de neliniște se impune ca o infuzie melodică ce se strecoară în întrebări și într-o universală tânguire *existențială* ce se toarnă, vorba Rosei del Conte, la rădăcina cântecului său. Totuși, sememul apare o singură dată, în *Dumnezeu și om*, dar cu o forță simbolică deosebită și în ipostază cosmicizată. Ea este aici *neliniștea eternă*, principiul ontologic suprem pe care omul, neputincios, încearcă să-l atingă cu înțelegerea sa mărginită și cu dorința sa fără margini: „Va putea să risipească cea neliniște eternă,/ Cea durere ce-i născută din puterea mărginită/ și dorința far' de margini?...”

Plânsului lăuntric al Demiurgului, auzit de el însuși, îi corespunde - în planul contingentului - plânsul „sufletului închis” (expresia e din *Mureșanu*) al omului proiectat pe ecranul cosmic al „neliniștii eterne”. Neliniștea sufletească se traduce, în cazul Cătălinei, în rugăciune; în cazul Cezarului din *împărat și proletar* și în acela al lui Mureșanu în monologice „crude-ntrebări la soar-te” și în întrebarea iscată parcă din glasurile „lumii de amor” („de unde vine floarea/ Dorințelor obscure sădite în noian?”). Feciorul de împărat fără de stea e neliniștit de nemărginite lumii, acompaniat în dialogul cu trimisul Domnului „de o muzică de vise”. Scrisorile nu sunt decât monologuri epistolare în diferite registre (reflecție lirică, meditație etică și satirică, notație socială) despre condiția poetului și existență, iar Memento mori e un soliloc constituit din „glasul gândurilor mele” și care panoramează tabloul deșertăciunii lumii.

Omul eminescian este prin excelență un om neliniștit, angoasat și intonează, prin urmare, un cântec tremolat de natură elegiacă ce traduce tremurul ființei însăși copleșită de „problema”, de misterul vieții, de „cifra” (obscură) a existenței.

Neliniștea naște un flux melopeic stins, uniform, surd, alcătuit parcă din penumbre sonore. Ea urcă lent o scară largă de la „dulcea spaimă” la spaima cosmică identificată cu „neliniștea eternă”. O uriașă surdină se aplică peste tot, născând cadențe, tonuri și ecouri prelungi. E o îngânare și o stingere a unui sunet în altul, o târâre de trenă tânguitoare, o ușoară neantizare a cântecului ființei înseși, a „glasurilor gândurilor mele” ce sfârșește mirific într-o universală tăcere. În acorduri simfonice melancolice sunt surprinse muzica sau cântarea stelelor, *muzica eternă* („în tăcerea vărticică a văii”), „cântul frumos și dulce - adormitor sunând” de sub bolțile câte unui dom în care se încifrează „Plângeri sfâșietoare impuse de blestem/ (Ce) Se urmăresc prin boite, se chiamă, fulger, gem/ și cresc tumultuoase în valuri, rânduri, rânduri” (Strigoii), freamătul ce trece „rânduri, rânduri”, „prin codru și le scutură pe toate”... (*Călin*), „armonia/codrului bătut de gânduri” (*Dorința*), „vaierul”, „aiuritul de jale” al clopotului la care se asociază țiuitul vântului, toarcerea unui greier și tocatul cariului din învechitul mur (Melancolie), vuietul clopotelor mării, sunetul „vorbarețelor valuri” și izvorârea prorocitoarelor stele” (Memento mori). Rosa del Conte sesiza rafinarea graduală a sensibilității muzicale la Eminescu și procesul de dematerializare a cuvântului: „Compactă undă sonoră, vibrație a unei materii de bronz, la început, cântecul își coboară încetul cu încetul registrul, pentru a deveni murmur, șoaptă tot mai estompată: mai mult ecou de sunet decât sunet și - adeseori - tăcere muzicală. Pe măsură ce conștiința misterului lumii - realitate insesizabilă și fluidă, care este și care moare mereu - își afundă rădăcinile în simțirea lui și ritmul se rafinează, se interioarează. Sunetul tinde să devină, întrucât este așa ceva prin esența lui, vibrație pură, precum acel glas de clopot ce face să se înfioare aerul amurgului într-o pagină din Cezara: „glas de clopot înfioare seara” (op. cit, p. 248).

În miezul acestui proces de rafinare a sensibilității muzicale se aude însuși fiorul dulce-omorător al spaimei, ecourile ei prelungi, surprinse în răsfângeri tânguioase.

Spleen, în engleză, semnifică splină. Melancolia (bila neagră) era considerată în evul mediu o secreție a splinei, Diderot fiind acela care consacră, în Franța, noțiunea de spleen cu semnificația de „vapori englezi”. Or, dezgustul existențial îl găsim încă la Lucrețiu în *Tedium-vitae*, ca să revină apoi în modernitate la Pascal (l'ennui), Kierkegaard (neliniștirea, angoasa, îngrijorarea) și Sartre (*greata*). Discretele forme romantice ale melancoliei se pun, la modernii postromantici, sub semnul incertului, indefinitului: la Rimbaud registrul speranței, triumfului, bucuriei se suprapune celui al căderii și întrebării, ca până la urmă să se preschimbe în cel al chinului și supliciului ce se insinuează în sufletul poetului (angoisse), iar la Mallarmé Spaima (L'Angoisse) „susține” vise vespérale arse de Phoenix și o atmosferă dominată de gol, fiindcă jucăria de „inanitate sonoră” a dispărut împreună cu Maestrul care s-a dus să scoată planșete din Stix, jucăria aceasta fiind singurul lucru cu care se fălește Neantul (Ses, purs ongles). La Baudelaire, noțiunile de spleen și ennui se cer nuanțate, una fiind, după observația lui Jacques Crepet, mai „cețoasă” iar cealaltă mai aproape de „negru”. „Dar etimologia ne avertizează că ennui conține ură și că spleenul este boală. Spleenul e paralizie, indispoziție, asfixie; ennui, vecin al suferinței morale și al torturei, nu acționează fără iritare, trădează o forță neîntrebuințată, se prezintă ca o putere conținută...” (cit. apud Marin Rădulescu, *Baudelaire-existență și creație*, vol. 2, București, 1992, p. 168).

Starea baudelairiană de ennui, pe care Eliot o pune în legătură cu slăbirea voinței și criza din viața contemplativă în care credeau misticii, denumită acedia, și cu oboseala vieții sugerată de *taedium vitae*: „Acel ennui al lui poate fi desigur explicat, așa cum poate fi explicat în termeni de psihologie sau de patologie; dar este, de asemenea, din punctul de vedere opus, o formă autentică de acedia, ca rezultat al strădaniei sale zadarnice către viața spirituală” (T. S. Eliot, *Selected essays*, London, 1953, p. 423; în trad. rom.: T. S. Eliot, *Eseuri*, București, 1974).

Spaima (spleenul) se poate manifesta numai odată cu manifestarea unui „suflet închis”, a unui „cerc strâmt”, a unui „gol sufletesc”, a unui gol al zadarului.

La Eminescu, spaima e deopotrivă generată de iubire (e o spaimă dulce), de presimțirea morții sau de conștiința „tronării” răului și vanității în lume: „Știi că răutatea eternă-n ceruri tronă, / Că secole nătânge cu *spaimă* (subl. n.) o-ncoronă”. Ea se impune ca neliniște metafizică, rezultată din procesul revelării zadarului, al vanului, fără-rostului, fără-nțelesului: „În zădar caut-al vieții înțeles nedeslegat” - Egiptul; „În van mai caut lumea-mi în obositul creier” - Melancolie; „Căci o iubire înzădar / Cu moartea-i sor de gemeni” - *Dacă iubești fără să speri*; „Gândirea noastră spuma zădărniceii noastre, /Iar visuri și iluzii, pe marginea uitării, /Trec și se pierd în zare ca paserile mării, / Și ce rămâne-n urmă în noi de cât obscură /Și oarba suferință ce bântuie natura?” - *Nu mă-nțelegi*, variantă).

Tradus în linie melodică pură, în formele discrete ale melancoliei romantice, spleenul eminescian are și răbufniri fiziologice, de nervi munciți și terorizați de deșertăciunea lumii. Mărturisirea se face sub semnul scârbei, al dezgustului total de viață, esențialmente baudelairian: „Bolnav în al meu suflet, în inimă bolnav, / Cu mintea depravată și geniul trândav, /Închin a mea viață la scârbă și-ntristare/ Și-mi târâi printre anii-mi nefasta arătare (...) /Supus doar, ca nealții, la suferințe grele /Unesc cu ele știrea nimicniciei mele./ Sfânt n-am nimic, în bine nu cred și nici în rău. /Viața mea aceasta nici vreu și nici n-o vreu: /Nepăsător la toate, de lume apostat, /A vieții osteneală o simt și n-o combat”. Ajuns la conștiința amară a „golului sufletesc” epuizant, al nepăsării stoice, al muncirii în propriul eu a voinței în orice nerv, omul eminescian nu dobândește liniștea sufletească, deoarece are sentimentul că este aruncat într-o migrație eternă a durerii în care el capătă pur și simplu o altă formă: „Dar vai! nici siguranța n-o am că mor pe veci. - /Și dacă oare-a morții mâini palide și reci / În loc să sferme vecinic a vieții mele normă, /Ar pune al meu suflet sărman în altă formă? / Dacă a mea durere, un vecinic Ahas-ver, /La morți va fi pus iarăși, de către lumi din cer, /Ca cu același suflet din nou să reapară. / Migrației eterne unealtă de ocară?”

Astfel se amplifică perspectivă și progresiv neliniștea durerii, transformându-se într-o absolută neliniște a reluării sisifice în altă formă - ahasverică: „Nimic, nimic n-ajută - și nu-i nici o scăpare. / Din astă lume-eternă, ce trecătoare pare, / Gonit în timp și spații, trecând din formă-n formă, /Eternă fulgerare cu inima diformă, / De evi trecuți ființa-mi o simt adânc rănită, / Pustiu-alergătoare, cumplit de ostenită... /Ș-acum din nou în evu-mi, lui Sisif cruda stâncă / Spre culmea morții mele ridic ș-ast' dată încă. / Ș-ast' dată? Cine-mi spune că-i cea din urmă oară?” (Bolnav în al meu suflet, 1876).

Încă din fragedă tinerețe, cam de pe la 16 ani, poetul își simte ființa adânc rănită de „nătângia” evilor trecuți care nu fac decât să „repețească” ahasveric durerea, mergând pe linia angoasării bolnăvicioase a sufletului modern, care-l determina, bunăoară, și pe Fernando Pessoa (sub heteronimul Bernardo Soares) și scrie o Carte a Neliniștirii (*Livro do Desassossego*), în care caută să se desprindă din avatarurile alterității („Totul se evaporă în viața mea. Viața, amintirile, imaginația și tot ceea ce ea conține, personalitatea - totul se evaporă. Simt mereu

că am fost altul, că am simțit altceva, că am gândit altceva. Asist doar la un spectacol cu alt decor, iar spectacolul la care asist sunt eu însumi”). Și tot în sensul omului eminescian, Jorge Louis Borges scrie în *Los Conjurados* că cel ce va fi visat până acum timpul, a visat spațiul, a visat muzica ce se poate lipsi de spațiu, a visat sfere de fildeș conținând albe sfere și a visat că cineva îl visează: „Anterior timpului sau în afara timpului (cele două fraze sunt goale) sau într-un loc ce nu aparține spațiului, există un animal invizibil și poate diafan, pe care noi, oamenii, îl căutăm și care ne caută (...) Se spune că ar locui în oglinzi și că acela care se privește îl privește. Dar ci știe de multă vreme că cel ce locuiește în oglinzi nu e altcineva decât el însuși”.

Eminescu se întreabă înfrigurat: „De ce n-aflăm în împlinirea dorințelor din astă lume / Acea sublimă fericire ce înainte am visat?..” răspunzând că fericirea se ascunde în însăși dorința „după ceva”, în „dragostea de fală”, „ambitia după un nume” și „îmbletul după mărire” (De ce n-aflăm în împlinirea...).

Angoasa nu este decât dorința neîmplinită. Analizând dorințele manifestate sub formă de vise, Sigmund Freud observă: „Afectul de angoasă pe care îl încercăm astfel în vis, este, dacă vreți, angoasa în fața forței acestor dorințe pe care, până la un moment dat, am reușit să le reprimăm” (S. Freud, *Introducere în psihanaliză...*, București, 1980, p. 204). *Dorința* și dorul (ca stare complexă) iau forme instinctuale, genuine („Vino-n codru la izvorul / Care tremură pe prund / (...) Vom visa un vis ferice, / Îngâna-ne-vor ce-un cânt / Singuratic izvoare, / Blânda batere de vânt” - *Dorința*) sau forme de voință („dorinți nemărginite plantând într-un atom”; „floarea dorințelor obscure sădite în noian”; „aceleași murdare dorinți în piept”), pe care omul le re-încearcă sisific.

În oglinda eminescianului Narcis apare însuși Ahasver, întruchiparea principiului eternei reîntoarceri.

SUFERINȚA

Ca om al hybris-ului, al punctului de vârf al trăirii, omul eminescian *trăiește* întreg spectrul *suferinței* ca realitate psihică substanțială care aduce revelația limitelor existenței.

Suferind, el se simte închis într-un cerc al predestinării în care totul e alergare vană, așa cum vană este alergarea unui cal în jurul țărâșului de care este priponit (imaginea e dintr-o variantă a Scrisorii I). Suferința impune deci conștiința unei închideri fatale; odată intrată în acest cerc închis nu mai are decât dorința intrării în vecinicul repaos: „Pierdut în suferința nimicniciei mele, / Ca frunza de pe apă, ca fulgerul în chaos, / M-am închinat ca magul la soare și la stele / Să-ngăduie intrarea-mi în vecinicul repaos” (*Pierdut în suferința...*)

Închiderea cercului este cauzată de pendularea între dorință și realizarea acesteia, care aduce *suferința* și îngrijorarea, căci, după Schopenhauer, este în natura omului să-și formeze dorințe, să le realizeze, să-și formeze imediat altele noi și așa mai departe la infinit: „El nu este fericit și liniștit decât dacă trecerea de la dorință la realizarea ei și aceea de la reușită la o nouă dorință se fac repede, căci întârzierea uneia aduce suferința, iar lipsa celeilalte produce o durere sterilă, îngrijorarea” (Arthur Schopenhauer, *Lumea ca voință și reprezentare*, vol. I, Iași 1995, p. 280).

În sfera (îngustă) a suferinței, omul eminescian se pune sub imperiul unui Tot cu semn negativ, adică sub cunoscutul înseamnă budist: „Totul este suferință”, care în sens modern poate suna și în chip inversat: „Suferința este totul”. Eliberarea de suferință, conform lui Buddha poate avea loc prin Nirvana („stingerea setei”, a dorințelor și a poftelor) și prin „Calea și mijloc” (căutarea fericirii asigurate de voluptatea simțurilor și purificarea acestora prin cenzurarea ascetică excesivă).

La Eminescu, eliberarea de suferință are loc numai prin suferință, adică prin trăirea ei totală. Nu este ieșire din cercul ei fatal; este doar o intrare progresivă în el. Viața și moartea se adună, în suferință, ca într-un nod tragic, în una acta, cum ar zice Novalis. Acest nod se leagă în spiritul unei sinonimii eminesciene desăvârșite între a suferi și a exista. În versurile „Și cum n-oi suferi... / Cu flori m-or troieni / Aduceri aminte”; expresia „n-oi suferi” îl traduce pe *n-oi mai fi (în viață), nu voi ființa, nu voi mai trăi*.

Suferința omului eminescian nu apare ca o suferință obișnuită, dat fiind că el este implicat nu doar într-o viață cu un curs dramatic, în care loviturile soartei vin în chip firesc; ea este de o intensitate neobișnuită, tragică cu adevărat, deoarece viața apare ca o luptă a contrariilor sub semnul unei voințe care va fi frântă, iar existența ca o durere prelungă, ca o trăire destinală tensionată. Insul nu-i altceva decât „un lung prilej pentru durere”. Omul eminescian nu este pus în fața unor oarecare capricii ale sorții, a unor vitregii de moment ale destinului, ci în fața însuși sensului tragic al existenței, a limitelor acesteia.

Suferința nu e, pentru el, o metaforă, sau ceva de domeniul idealității, transcendentului; e *realitate trăită* cu toate fibrele ființei. El trăiește intens și procesul de înnoire a dorinței, fiind îngrijorat de nerealizarea (neantizarea) acesteia, iar realizarea cea mare o obține printr-o predispoziție permanentă la înnoirea imperativului etic: a dori realizarea eului.

Măreția omului tragic eminescian ne-o dă acest caracter profund uman al suferinței. „Când un om suferă în mod tragic, precizează Johannes Volkelt, chiar dacă el este cel mai formidabil dintre eroi, ceea ce suferă la el este tocmai umanul. Impresia de tragic se evaporă numaidecât, dacă umanul este conceput doar ca un înveliș subțire al unei idei, al unui element divin” (Johannes Volkelt, *Estetica tragicului*, București, 1978, p. 131). Lupta pentru perceperea și captarea unui înțeles are loc cu atâta ardoare în forul interior al eului eminescian, încât cauzele externe nu au decât un rol modest de dinamizare, totul desfășurându-se sub imperiul conștiinței tragismului esențial al lumii.

Emil Cioran pune un semn de identitate absolut între Existență și Suferință: „Tot ce căutăm să facem e din nevoia de suferință. Căutarea mântuirii e ea însăși o suferință, cea mai subtilă și mai bine ascunsă” (Emil Cioran, *Despre neajunsul de a te fi născut*, București, 1998, p. 124). La Eminescu găsim aceeași identificare: „Și ce rămâne-n urmă în noi decât obscura / Și oarba suferință ce bântuie natura?” (*Nu mă-înțelegi...*, variantă).

Eminescu nu poetizează și nu abstractizează suferința, după cum nu poetizează și abstractizează poezia. Sinceritatea și autenticitatea trăirii - or, suferința este trăire la maximum, la limită - sunt însemnele modernității sale. Suferința nu este tehnicizată, metapoetizată și ridicată la o dimensiune transcedentală ideală: ea este *trăită* cu întreaga ființă, cu o intensitate care duce la hybris și la eliberare (mântuire). Școala înseamnă *învăț*, dar nu și *învăț* al *suferinței*, care poate să asigure cunoașterea sensului profund al vieții, de unde finalul maximalist al micului poem postum *În zădar în colbul școlii*: „Ci trăiește, chinuiește / Și de toate pătimește / Și-ai s-auzi cum iarba crește”

Suferința este legată de cunoaștere, după cum predică Biblia: „Căci unde este multă înțelepciune, este și mult necaz, și cine știe multe, are și multă durere” (Ecleziastul, 1,8); în traducerea lui Gala Galaction: „întru înmulțirea înțelepciunii stă spor de amărăciune și cine-și înmulțește știința își sporește suferința”.

Suferința omului eminescian este parte din durerea universală, lumea apărând ca „locaș al pătimirei”, iar

ființarea ca o țesătură de dureri ascunse sub farmece, sub aparențe: „Căci lumea e locașul pătimirii: / Un chin e valu-i, iară gândul spumă, / Dureri ascunse farmecele firii” (Pe gânduri ziua).

Casă a pătimirii, a suferinței adânci, lumea se neantizează, se pune sub semnul unei treceri fără rost, sugerate de val și spumă.

Asocierea vieții cu suferința în sensul germanului Schmetz este o concepție comună romanticilor: „Schmetz un Leben bei-ben beide, / Beide sind sich nah verwandt” (Ludwig Tieck). Suferința și viața sunt două rude bune, cea dintâi despărțind-o pe cea de-a doua de bucurie care fuge departe în pădurea bătrână. Rămâne de-a pururi doar singure viața și suferința: „Schmetz und Leben bleiben stets allein”.

Emil Cioran vorbește despre actualizarea vieții în durere: „Ce nu mai e suferință devine iremediabil istorie. Astfel se dovedește încă o dată că viața nu-și atinge actualitatea ei supremă decât în durere” (Emil Cioran, *Amurgul gândurilor*, 1991, p. 146).

Suferința cu tot spectrul ei de trăire *plenară* acutizează simțurile, le pune în regim de suprasensibilizare și deci în capacitatea de a întui și capta esențele, de a auzi invizibila și inefabila „creștere” a firului de iarbă. Îndemnul etic nu-și dovedește rațiunea întreagă fără accentul clar pus pe de toate (pătimizește), măsură superioară a trăirii și „temelie” a existenței, după cum statuează Rosa del Conte, care identifică în omul eminescian omul deplinei sincerități confesionale și referențiale: „Acestui om nu-i este frică de suferință, nu are vocația renunțării, nici nu dorește *încă* să se salveze prin apatia stoică a Glossei sau pe meleagurile îndepărtate ale lui Hyperion. Complet inclus și, aș zice, antrenat în ritmul devenirii care este pierdere, dar și dezvoltare și creștere, el vrea nu numai să trăiască, dar să trăiască într-o participare totală bucuria și durerea, frumusețea și degradarea, chiar dacă a trăi astfel este cu puțință numai cu prețul acceptării suferinței: *chinuiește*”. Cercetătoarea italiană vede pe bună dreptate în această acceptare decisă, sinceră, în extremis a supliciului și posibilitatea excepțională de purificare a sensibilității artistice, prin care se obține dezlegarea accesului la Totalitatea existenței, la esențele ei decantate, lămurite prin iluminările proprii ființei: „Această experiență a omului care a trăit intens viața cu fiecare flacără a ei este cea care purifică sensibilitatea artistului. Intim conectat la palpărea existenței (bine și rău, bucurie și durere), el va fi atunci capabil să recepteze tacita, dar neîncetată germinație a Totului: vibranta, dar numai pentru el, voce a tăcerii. Și după aceasta nu mai poți continua să-l compari cu pesimismul leopardian!” (vezi dialogul nostru cu Rosa del Conte, în vol. *Mă topesc în flăcări*, Chișinău-București, 2000, p. 543-575).

Asumarea *suferinței* asigură și șansa maximă de convertire a ei într-o răsplată morală supremă: mântuirea, dar și într-o răsplată estetică supremă: acutizarea, purificarea sensibilității, sporirea potențialității de receptare a acesteia. *Trăirea* omului eminescian, asociată spontan chinului (să observăm vecinătatea sinonimică: „*Ci trăiește, chinuiește*”...), urcă imediat scara graduală a hybris-ului.

Mântuirea poate veni prin revelarea divinului („Crăiasă alege-nându-te / Îngenunchem rugându-te / Înalța-ne, ne mântuie I Din valul ce ne bântuie (...) / O, maică preacurată / Și pururea fecioară, / Marie!” (Învierea)), prin slujire neamului („Ștefane, Măria Ta / Tu la Putna nu mai sta / Las' Arhimandritului / Toată grija schitului / Lasă grija sfinților / În sama părinților / Clopotele să le tragă / Ziua-ntreagă, noaptea-ntreagă, / Doar s-a-ndura Dumnezeu/ Ca să-ți mântui neamul tău” (*Doină*)). Același imperativ al mântuirii prin trăirea „a lumii unde-amare” îl expunea Poetul în dialog cu întunericul. Mântuirea i-o poate da și creația: „De-al meu propriu cânt mă mântui” - *Odă (în metru antic)*.

Existențial esențial, suferința cuprinde toate pragurile trăirii, sporind în sine - în chip invertit oximoronic - dulceața durerii și voluptatea morții, ca în *Odă (în metru antic)*: „Când de-odată tu răsariși în cale-mi, / Suferință tu, dureros de dulce... / Pân-în fund băui voluptatea morții / Nendurătoare”. Putem găsi, în aria vastă și eterogenă a suferinței, atât înverșunarea titaniană a simțurilor, perseverarea lor în regimul eroic, cu adevărat romantic al manifestării („Mă mișc ca oceanul cu suferinți adânci, / Ce brațele-i de valuri le-atârână trist de stânci. / Se-nalță și recade și murmură într-una / Când lunecă pe negre păduri de paltin luna” - Gelozie), cât și coborârea trăirii la pragul de jos al fragilității biologice, slăbiciunii, veștezirii: („Ce sunt? Un suflet moale unit c-o minte slabă / De care nime-n lume, ah! nimeni nu întreabă” - *Icoană și privaz*). În câmpul suferinței „sufletul închis” eminescian se poate manifesta aci ca suflet titanian „oceanic”, aci ca „suflet moale”. El poate fi, pe această scara a manifestării spectrale, copleșit de amar (= de amarul omenirii), înveninat („Atât venin în suflet, și-atât amar în gând...” - *Andrei Mureșanu*), îngândurat și mereu situat în stare de veghe („Pe gânduri ziua, noaptea în veghere, / Astfel viața-mi tot în chinuri trece” - *Pe gânduri ziua*...)

Suferința apare ca predestinare unică: „Supus doar ca nealții la suferințe grele, / Unind cu ele știrea nimicniciei mele...” (*Mureșanu*); „Ce suflet trist mi-au dăruit / Părinții din părinți / De-au încăput numai în el / Atâtea suferinți?” (Ce suflet trist). Sufletul celui ce suferă e un suflet închis, după cum se spune în *Mureșanu*, e un „Suflet moale, unit cu-o minte slabă” (*Icoană și privaz*). Putem vorbi de suferința eminesciană ca „durere universală”, ce se transmite ca un substrat ancestral, arhetipal. Suferința, are, un temei irațional, fiind oarbă,

obscură.

Semnificația tragică sporește prin conștiința iraționalității. Așa se prezintă ea omului eminescian după căderea în abis: „Și ce rămâne-n urmă în noi decât obscura / Și oarba suferință ce bântuie natura (*Nu mă-nțelegi*).

Sensul tragic e subliniat și de faptul că ea apare ca predestinare, ca fatum, cel care suferă fiind în fond „alesul” soartei. De aceea va adresa sorții care aruncă bobii orbește în neștire o rugămintă de a-l absolvi de propriile chinuri: „Vai, soarte blăstemată, ce oarbă arunci bobii, / La ori cine în lume dai ceea ce nu-i trebuie, / Te rog soarte mă scapă de alții nu - de mine. / Atât venin în suflet, și-atât amar în gând...” (*Andrei Mureșanu*).

În sfera iubirii, unde suferința se manifestă cu o forță irezistibilă, abisală, muncind orice nerv al poetului și ducând trăirile la limită, acest substrat apare de asemenea ca ceva predeterminat, ca o defulare neașteptată: „Căci te iubeam cu ochi păgâni / Și plini de suferinți / Ce mi-i lăsară din bătrâni / Părinții din părinți” (*Pe lângă plopul fără soți*).

SINGURĂTATEA

Singurătatea, soră bună cu înstrăinarea, presupune o îngustare, o delimitare, o în-cercuire. Restrângerea, replierea, reîntoarcerea la sine însuși provoacă închiderea în cerc care este - iarăși - un cerc existențial. Căci singurătatea este o *realitate absolută*, esențială pentru suflet, asigurându-i acestuia și o identificare absolută cu el însuși. Vălul idealității vii, calde se așterne peste zona ei rece, hyperionică. Frigul neantului este înghesuit de mările calde ale vieții. Singurătatea e realitatea ideală în care omul este cu adevărat, simțindu-se esențialmente ca om. Închis în cercul strâmt al solitudinii, el are în față întreg tabloul ființei sale supuse primejdiei limitării, înstrăinării. Pe de altă parte, de aici i se deschide o perspectivă adâncă asupra a ceea ce rămâne în afară, adică asupra lumii. Dublul sens al închiderii/deschiderii apare, astfel, cu toată evidența. Singurătatea e oglinda retrovizoare a existenței care re-năvălește în ea, îndărăt, cu umbrele sale platoniciene, cu stolurile de iluzii, cu „măndrele flori de aur ale închipuirii”, cu „icoanele în luptă” și cu herghelia de „întrebări de tine”. Dulcele iluzii-amintiri „care țârlănesc încet ca greieri printre negre, vechi zidiri” sau „cad grele, mângâioase /Și se sfarmă-n suflet trist, /Cum în picuri cade ceara /La picioarele lui Crist” (*Singurătate*) și spectaculoasa irupere a „glasului gândurilor” poetului în cres-când-descrescânde ritmuri ale „cântecului vecinic” îngânat de lume dau o dimensiune existențială puternic reliefată solitudinii eminesciene.

Umilul singuratic ce șade cu perdelele lăsate la masa lui de brad, căzând pe gânduri în fața focului pâlpâitor în sobă și ascultând cu acuitate auditivă ușor-măruntul mers al șoarecilor și târâitul greierilor (care-i „readuc melancolia, iară ea se face vers”), contemplatorul și ascultătorul cu adâncime a propriilor visuri, gânduri și iluzii se transformă într-un mare Singuratic al întregului univers. Printr-o sugestivă mise en abîme în propria solitudine se oglindește însăși singurătatea lumii și universului, condiția solitară a Demiurgului, „condamnat” să-și audă propriul plâns reînturnat în auz. Poetul însuși nu este un în-registrator și un re-povestitor al melancoliei sale camerale care se face vers, ci cunoaște Regalitatea solitudinii, devenind Păstorul „oilor de aur” ale basmului ei și al simfonicului tablou ființial al lumii.

E, la Eminescu, o singurătate în singurătate, o singurătate în singurătăți, din firele singurătății ca realitate intimă a lumii țe-sându-se urzeala existenței.

În *Călin Nebunul* e „o tristețe de singurătate pleistocenică” o jale cosmică și o frică a omului presupus singur în infinitatea cosmică în care el aude târâitul unui greier în deplină consonanță cu gândurile fetei aruncate în „lumile deșarte”. „Greierul acesta, observă Călinescu, nu e însă terestru, ci selenar, luna fiind o priveliște pustie tipică, un pământ edenic vulcanic, râpos și vergin” (G. Călinescu, Opera lui Mihai Eminescu, Opere, 13, București, 1970, p. 530). Atmosfera de „bolnavă” singurătate e țesută din umbre negre ce se întind peste „giulgiuri de zăpadă” și se lungesc și se suie până la cer, închipuind o față cosmică cuvioasă a lunii învăscută cu ceară. Lumina gălbuie-bolnavă străbate negurile sure, însoțind atmosfera apăsătoare cu inflexiuni de rugă ce se propagă suveran: „Luna iese dintre codri, noaptea toată stă s-o vadă! /Zugrăvește umbre negre peste giulgiuri de zăpadă /și mereu ea le lungește și suind pe cer le mută, /Parcă fața-i cuvioasă e cu ceară învăscută; /Și cu neguri îmbrăcate-s lan, dumbravă și pădure, /Stele galben tremurânde mișcă-n negurile sure, /Intra-n domele de nour argintii multicolore, /De-a lor rugă-i plină noaptea, a lor dulce și mari icoane /Între văile de lacrimi de-un sclipit împrăstiet /Când în cârduri cuvioase sus pe cer se mișcă-ncet”.

Jelania fetei, cuprinsă de „singurătatea pleistocenică”, se încrucișează - chiasmatic - cu țârâitul greierului care sugerează un soi de tristețe adâncă venind din primordii și conjugând vidul cosmic cu vidul sufletesc: „Greieruș ce cântă în lună / Când pădurea sună, /Cum nu știi ce am în mine /Greiere străine? /Că te-ai duce de-ai ajunge /Noaptea de te-ai plânge, /Ca o pasăre măiastră /La noi în fereastră. /Vai de picioarele mele, /Pe-unde îmblă ele? /Vai de ochisorii mei, /Pe-unde îmblă ei? /Inima-n mine-i bolnavă, / Floare de dumbravă, /Și vai lacrimile mele, /Cum le vărs cu jale! /Du-te greier, du-te greier, /Pân' la munte-n creier /Și privește-nduioșată /Zarea depărtată, /Lumea-ntreagă o colindă, /Mergi la noi în grindă, /Spune-i mamii: „Ce-am făcut /De m-a mai născut, /Căci ar fi făcut mai bine /Să mă ia de mână, /Prefăcută că mă scapă /Să m-arunce-n apă, /Căci de cer ar fi iertată /Și de lumea toată” (*Călin Nebunul*).

Psihismul în-singurării presupune în mod firesc o re-gândire a identității în afara lumii, o re-trimitere la sine însuși prin evitarea sferei înstrăinătoare și limitatoare.

Un filosof al existenței, Karl Jaspers, crede că omul ca individ accede la *independență* (deci la identitate) prin raportare la ființa propriu-zisă și prin dobândirea conștiinței că este independent față de tot ce se întâmplă în lume prin profunzimea dependenței sale de transcendență: „Ceea ce Lao-Tzi întrevedea în tao, Socrate în însărcinarea divină și în cunoaștere, Ieremia în Iahve care i s-a revelat, ceea ce au aflat Boethius, Bruno, Spinoza este tocmai ceea ce i-a făcut să devină independenți. Nu trebuie să confundăm această neatârnare filosofică nici cu libertinismul capriciului suveran, nici cu tăria vitală care sfidează moartea. Această sarcină ne apare permanent în tensiunea (sublinieri în text - n. n.) căutării independenței în afara lumii, prin renunțare și în solitudine, sau în lumea însăși, străbătând-o, devenindu-i părtaș, fără a deveni victimă” (Karl Jaspers, Texte

filosofice, București, 1986, p. 133).

În ciuda limitelor care survin, omul rostește mereu cuvintele pe care le striga nebunul în spatele lui Confucius: „priviți-l pe omul care știe că nu se poate și totuși continuă”. Omul eminescian continuă, mereu retrimițându-se prin gândire la el însuși, „căci numai cel ce este el însuși și își poate dovedi lucrul acesta în singurătate, poate cu adevărat să intre în comunicare cu ceilalți” (Ibidem, p. 134).

Impactul psihic cu solitudinea, la omul eminescian, poate fi diferit. El se impune ca un hău, ca un „pustiu” sufletesc și cu maximul de tensiune al sentimentului; sunt momente culminante la care ajunge în dragoste, la mormântul mamei („În lume-atât de singur și-atâta de strein” - *Pierdută pentru mine...*) sau în presimțirea pătrunzătoare a singurătății a propriului mormânt care e sugerată intens în invocarea uitării, fără-de-norocului și deplinei solitudinii revelate în bătaia razelor stelare („Și stinsele paterni/ Le-or troieni căzând,/ Uitarea întinzând/ Pe singurătate-mi”; „Luceferii de foc/ Privi-vor din cetini/ Mormânt fără de noroc/ Și fără prieteni”. - Mai am un singur dor, variantă).

Un alt moment este intrarea în registrul senin-melancolic al solitudinii, cu efect dureros-voluptos ambivalent și cu o survenire contrapunctică a unei „icoane de lumină” („în privazul negru-al vieții-mi”) prilejuită de apariția imaginărilor a iubitei. Acțiunea eliberatoare a stării solitare se exercită prin plinătatea iluzionării prezenței, subliniate de precaritatea substanțială a evocării („câteodată... prea arare”; „Este Ea. Deșarta casă/ Dintr-o dată-mi pare plină”), adică de expresia relativității senzației. Această iluzionare puternică a prezenței Ei, care e de fapt o absență convertită imaginar în prezență, rod al sensibilizării simțurilor și punerii în registrul dorinței permanentizate, apare pe firul atât de subțire al dulcilor iluzii-amintiri intrate în regimul „țârâirii încete”, al căderii mai grele, dar care presupune „sfărșirea-n suflet trist” al stingerii, dispariției, alunecării în neantul „dulcii păci” a odăii singuraticului.

Se afirmă aici principiul compensativ al unui sentiment care la celălalt pol al trăirii impune momentul valorizator pozitiv, luminos. Este principiul echilibrator al balanței, cumpenei care lucrează permanent în cazul omului eminescian situat mereu într-un între (aci între durere și voluptate, între prezență și absență, între iluzionare și situare în realul „odăii” sau - într-o perspectivă filosofică și mitopoetică mai adâncă - între „lumea cea aievea” și „lumea închipuirii” din *Memento mori*). Un astfel de moment al reînnoirii, datorat situării prin solitudine la „hotarul” dintre contingent și transcendent, dintre viața „stinsă” și „duhul renăscut” prilejuit de iubire, îl trăiește și Novalis în calitatea sa de „singuratic cum nici un singuratic n-a fost”: „Odinioară acolo amare lacrimi vărsam, în durere nădejile mele sfâșiate acolo, stând stingher pe colina steapă, care în îngustimea ei părea spațiul întunecat al chipului frământat al vieții mele, singuratic cum nici un singuratic n-a fost, mișcat de-o nespusă teamă, neputincios ca un gând al nenorocirilor. Cum priveam jur-împrejur după ajutor, neputân-du-mă clinti înainte nici înapoi, ocolind viața stinsă, stăteam atârnat de ea cu un dor nesfârșit. De acolo purcese, din albastre depărtări, din înălțimea vechii mele mântuiri, o clipă a amurgului și cu un semn rupse cordonul nașterii mele, cătușele luminii”. Punctul culminant al mântuirii aduce renașterea, momentul transfigurării chipului iubitei, saltul din lumea pământească în cea a transcendentului, care e rodul unui vis, dar care impune permanența imaginii sale: „Colo dispărea măreția pământească și mahnirea mea cu ea. Împreună curgea tristețea adâncă într-o nouă lume de nepătruns. Și tu, însuflețire a nopții, ațipite ceruri se curbau spre mine. Ținutul se ridică domol în sus, deasupra ținutului plutește duhul meu renăscut. În nori de praf se preface colina și prin nori de praf vedeam transfigurat chipul iubitei mele. În ochii ei se odihnea eternitatea. Îi prind mâinile și lacrimile devin un scânteietor șirag care nu se poate rupe. Milenii se întind în depărtare în vijelie. La grumazul ei am plâns cu încântătoare lacrimi ale noii vieți. Acesta era primul vis cu tine. El trece, dar imaginea sa rămâne veșnică, credința neclintită în cerul nopții și în soarele său, iubito” (trad. Petru Sfetca).

În fine, Singurătatea apare, la Eminescu, ca o stare demoniza-tă, durativă, procesuală, cu o acțiune total neantizatoare asupra sufletului. Această legare de „steaua singurătății” are o semnificație profund destinală, generând complexul moșneagului rege Lear, care înglobează toate sensurile negative ale procesului înstrăinării: uitare, întunecare a gândirii vecină sau identică cu alienarea, resimțirea adâncă a oboselii, singurătății și „bătrâneții” (a senzației atingerii vârstei de „optzeci de ani” și purtării pe fruntea întunecată a unei cununi de paie uscate). Omul eminescian are, în acest moment de hybris al însingurării, senzația că „a murit demult” și că are o inimă pustie, că între el și iubită s-a interpus o distanță insuportabilă („Departate sunt de tine și singur lângă foc”) și o ceață rece și de nepătruns, că glasul amintirii amuțește „redeșteptând în față-mi trecutele nimicuri” (Departate sunt de tine...). Greierul e surprins în biserică „drept preot” care toarce „un gând fin și obscur”, cariul toacă drept dascăl. Dintr-un punct transcendent, pe care-l oferă poarta deschisă printre nori și prin care trece „alba regina nopții moartă, poetul vede un vast tablou al existenței umane dominate de o lume-n promoroacă”, de un „câmp solitar” în care „ca unse cu var/ Lucesc zidiri, ruine”, de un țintirim singur ce „cu strâmbe cruci veghează” și de-o bise-rică-n „ruină”, într-un cuvânt de un univers șters, decăzut, scufundat în tristețe deplină, din care „abia conture triste și umbreau mai rămas”. Lumea din obositul creier e înlocuită de țârâitul răgușit și

tomnatic al greierului, inima poetului e pustie, bătând „ca și cariul încet într-un sicriu”, iar viața - într-o densă imagine a înstrăinării - îi pare „că ea cură/ Încet repovestită de o străină gură” (Melancolie).

Omul romantic are sentimentul că nu-și poate găsi identitatea în astă lume, în non-eu (ca să folosim termenul lui Fichte pentru realitatea obiectivă) și nici în propriul eu care apare scindat. Dan-Dionis trăiește acest sentiment în toată complexitatea nuanțelor sale, fiind cuprins de o „nostalgie inversă” după „adeverata patrie”, despre care vorbește Theophile Gautier într-o scrisoare citată în finalul nuvelei: „Nu totdeauna suntem din țara ce ne-a văzut născând și de aceea căutăm adevărata noastră patrie. Acei care sunt făcuți în felul acesta se simt ca exilați în orașul lor, străini lângă căminul lor și munciți de o nostalgie inversă... Ar fi ușor a însemna nu numai țara, dar chiar și secolul în care ar fi trebuit să se petreacă existența lor cea adevărată”.

Sfera astei lumi amintește de ordinea predeterminată a universului, de aceea însetatul de absolut caută orizontul misterului dincolo de limitele cotidianului. Elocvente sunt în acest sens mărturiile filosofului mistic rus Nikolai Berdeaev care își simțea eul său mereu în afara lumii: „îmi simțeam nuceul „eului” meu în afara lumii obiective din preajmă. Doar la periferie veneam în contact cu această lume” (Nikolai Berdeaev, *Cunoașterea de sine*, București, 1998, p. 51). După filosoful rus, singurătatea este legată de neacceptarea datului universal, a ordinii prestabilite și a banalității cotidiene, pe care Heidegger o numește *das Man*. Deși recunoaște, în „exercițiul său de autobiografie filosofică” faptul că a fost nevoit să fie un amestec de om introvertit și de om extrovertit (în termenii lui Jung), a fost cu precădere atras de ceva ce trece dincolo de limite și hotare, de ceva ce cuprinde în sine misterul, adică de transcendent. Nu a fost, spune Berdeaev, un învingător al singurătății, căci el însuși s-a simțit străin de sine, detestabil, haissable, totuși ceva în el care i-a fost mai aproape decât el însuși. Evitând să exprime tragismul interior al vieții sale și necunos-când sentimentul de fericire, a căutat ieșirea în ceea ce numește „așteptarea eshatologică”.

Singurătatea își dovedește, la Eminescu, ultimele sale efecte neantizatoare. Omul eminescian apare acum ca un Rege Lear, aflat în de-Lear-ul înstrăinării. Viața, viul intră în regimul devita-lizator al stingerii, eul în cel al pierderii totale a identității, lumea (ca și gândirea poetului) e aruncată în umbra indeterminării, a ruinii, degradării, tocatul cariului și țărâitul greierului semnificând surparea obscură a temeiurilor. În câmpul său solitar, altcineva îi spune poetului povestea vieții pe de rost. El își pune, ca un Narcis tragic, oglinda spre a-și reflecta ca și cum în ea prima sfâșiere sufletească, prima prăbușire în hău, amintind de o fină observație camusiană din Omul revoltat: „Într-un anumit fel, absurdul care pretinde să exprime omul în solitudinea lui, îl face să trăiască în fața unei oglinzi. Sfâșierea inițială riscă atunci să devină confortabilă. Rana pe care o zgândări cu atâta solitudine îți face până la urmă plăcere”.

În cazul omului eminescian, se impune necesara precizare că e vorba de trăirea unui prag autentic care impune neantizatorul sens al însingurării progresive, la cota complexului Lear. Trăirea singurătății presupune și trăirea fondului ei adânc demonic care ține de inconștient, de irațional. Există o demonie, o nebunie a solitarismului care-l determină pe omul eminescian - în spiritul negativismului titanian - să bea întreaga amărăciune a sentimentului: „Ai vrea să storc din mare amărăciunea-ntreagă / Și într-o picătură s-o beau, să-nebunesc” (*Codru și salon*). E firesc, astfel, să-l găsim adesea pe omul eminescian în ipostaza singuraticului demonizat care orbecăiește uneori, fantasmatic, în căutarea „limanului său”: „Iar eu, eu singuratec în lumea cea pustie,/ În chaos fără stele și fără de nimic,/ M-aș arunca - un demon - să cad o vecinicie/ De-a pururea și singur deșertul să-l despici”; „Fantasmă nesfârșită și totuși diafană,/ Din lume exilată neaflând limanul său,/ Demon, gonit de-a pururi de ordinea tirană -/ Acela să fiu eu” (*Codru și salon*).

De la neantul încă plin de sunetele identității al singurătății eminesciene nu este decât un pas până la neantul însingurării bacoviene cu sunetele de flaute din stânci de mare: „O, gând amar... / Singurătăți, / Pribege seri de primăvară, / Parfumuri ce se duc pe vânt - / Și flaute din stânci de mare... / - A fost ca niciodată... / Și valuri ce foșnesc la țărm, / Îngrijitoare așteptări, / Singurătăți, / Și flaute / Din stânci de mare...” (*La țărm*).

Sunt singurătăți alunecătoare, vapoaze, disparente. Golul singurătății se transformă în goluri ale singurătății, pluralitatea sugerând senzația de instalare a pustiei prin fuga conturilor realului, prin instaurarea lui „a fost ca niciodată”, a fantomei irealului și indeterminatului de basm. Neantul prezentului alunecă în neantul trecutului, senzația de singurătate se risipește în senzațiile multor singurătăți, printr-un efect al multiplicării lor nucleare, căci toate decurg din gândul amar, gândul exilării ființei și scoaterii ei la țărm, la marginea existenței.

MELANCOLIA

Când vorbim de melancolie, devenită în viziunea umaniștilor renascentiști și a romanticilor, chiar figură simbolică, Melancolie, adevărată zeiță a aventurilor onirice, gândul ne duce - în direcții intersectate - atât la Saturnus care apare, în mitologia romană, ca zeu al adâncimilor terestre ascunse și al tainelor htoniene, identificat cu Titanul grec Kronos, cât și la Saturn, planeta nefastă a astrologilor, a cărei lumină palidă, difuză simbolizează suferința, cercul de încercări ale vieții. De Marele Malefic, după cum i se zice, sunt legate oprirea, obstacolul, inerția, fixarea, frustrarea. Filosofii hermetici îl asociază culorii negre care este a materiei în degradare, putrefacție. Chiar dacă reprezintă simbolic atât sfârșitul cât și începutul unui proces ciclic, el semnifică mai cu seamă o *ruptură*, un act de frânare a unui proces aflat în evoluție. Numele de Marele Malefic îi este potrivit, căci „el simbolizează obstacolele de orice natură, opririle, carența, ghinionul, neputința, paralizia” (cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, București, 1995, vol. 3, p. 194). Principiul concentrării, contracției, fixării, condensării și inerției lucrează, în viziunea astrologilor, împotriva oricărei schimbări.

Mitopo(i)etica melancoliei își va însuși toate aceste sugestii într-un adevărat spectacol al polivalenței și tainei, căci Saturnus este un deus absconditus (un zeu al tărâmului ascuns, identificat cu Latiumul lui Ianus bifrons (sau chiar un deus otiosus), iar Saturn prin lumina sa opalescentă, slabă, pâlpâitoare, aruncă de asemenea totul în vag, tainic, incert. J. P. Richard vorbește, în *Etu-de sur le romantisme* (Paris, 1970), de o desființare a contururilor în *Meditațiile* lui Lamartine și de o „melancolie a indistinctului” (p. 147).

Omul melancolic, iar omul eminescian este un om melancolic în esență, apare tutelat fatalmente de Saturnus și de Saturn. Nu întâmplător melancolia este asociată cu nebunia, în ea presupunându-se că lucrează, astfel, și principiul demoniei.

Prezența unei figuri simbolice cu aripi de heruvim în gravura celebră a lui Durer „Melancolie” și a unei făpturi demonice ascunse în cutele poalei este semnificativă în acest sens. Un demon înaripat figurează și în eminesciana Melancolie.

Că melancolia este o stare sufletească profundă, o „umoare”, o pasiune dominantă vecină cu nebunia și cu absurdul, sugestie ascunsă în dorința de a deveni bufon și în viziunea lumii ca „spectacol jalnic”, ne vorbește și Shakespeare în *Cum vă place*. Jacques Melancolicul are un suflet alcătuit din „drojdia și scursurile melancoliei”, dezechilibrat și dezabuzat, care caută tămăduirea în bufoneria debordantă și interminabilă și care degustă îndelung starea sa de permanentă tristețe și singurătate: „Eu mă pricep să sug tristețea dintr-un cântec așa cum suge nevăstuica gălbenușul din ou” (trad. Virgil Teodorescu).

Duhul demonic răvășitor, dezordonator, ruinător domină melancolia, opusă bucuriei existenței și pătrunsă de fluxul ascuns al inconștientului. Ea presupune nu doar intrarea prin vis într-o „stare de repaus într-o lume frumoasă” (Ludwig Tieck), când sufletul își întoarce privirea de la spectacolele terestre, descoperind acele țări vrăjite și necunoscute unde se joacă lumini feerice și delicate și unde suferința dispare - tărâm al libertății dumnezeiești - în infinitul fără margini... Descoperirea transcendenței ideale sub semnul beatitudinii, păcii, vrăjii e însoțită și de primejdiile Morții-Somn, de potențarea în vis a suferințelor și neliniștilor, despre care vorbește același Ludwig Tieck în *Phantasia*: „Toate suferințele și toate neliniștile pe care le avem când suntem treji nu sunt nimic față de lacrimile pe care le vărsăm în vis și bătăile de inimă din timpul somnului. În vis, tot ce e aspru în firea noastră se topește, sufletul nostru întreg se revărsă în valuri de durere. Când suntem treji rămâne întotdeauna câte un colț de stâncă de care valurile se sparg”.

Starea modernă de melancolie nu se datorează atât unei predispoziții umorale, prilejuite de suprasecreția bilei negre (așa cum credeau, în temeiul teoriei lui Hipocrat, oamenii Renașterii) și de producerea unui dezechilibru natural, ci unei rupturi ce are loc în ființa omului covârșită de revelația adâncurilor ascunse, care aduce dialectica împletire a plăcerii și groazei, a dulceaței și otrăvii, al visului luminos și visului obscur, sub vâlul amăgitor al Somnului-Moarte, al „Somnului, frate-al morții” după cum apare în *Mureșanu* sau *Gemenii*.

Novalis, prin personajul său Heinrich von Ofterdingen, vorbește anume despre producerea acestei rupturi în perdeaua misterului, țesută de reverie: „Visul, chiar și cel mai dezordonat, nu e oare acel fenomen neobișnuit care, fără ca măcar să invoce o origine divină, face o prețioasă spărtură sfâșiind misterioasa perdea coborâtă, cu miile sale de cute, până în fundul sufletului nostru?”

E, de fapt, o dublă *spărtură*, dacă ne gândim la evoluția simțirii moderne: spre fundul ființei și spre abisul neființei. E o fisură *ontică*, deci produsă în real, și o fisură *ontologică*, produsă - prin urmare - în ființa coborâtă în adâncimile ascunse ale inconștientului, în straturile mai profunde ale eului, care-l făcea pe Tieck să spună că nici măcar nu știm câte simțuri avem, la cele ce evocă nemijlocit lucrurile nevăzute, depărtate, întunecate de o lungă uitare adăugându-se presimțirea sub formă de spaime ciudate produse de freământul subtil al acestor senzații în care se împletesc plăcerea și groaza și care fac parte din stratul mai adânc al ființei.

Melancolia, sub presiunea accentuării și potențării spaimei, a devenit, la moderni, spleen, suferință de

durată și intensă, Weltschmerz. Melancolia ca un continuum de natură romantică al sensibilității a cedat locul spleenului de esență baudelairiană ca un continuum al insensibilității, efect al blazării, al invadării nonsensului, al tocirii nervilor, al eminescienei sfărâmări a coardelor și înnebuniri a maestrului. Dintr-o predispoziție umorală, genuină, dat al structurii somatice, melancolia s-a transformat într-o stare sufletească predestinată, într-un dat existențial. Efectul ei armonizator și echilibrator s-a diminuat complet, rămânând doar acțiunea efectului separator și descumpănitor.

De altfel, în gravura lui Albrecht Durer predomină dezordinea, tristețea Heruvimului-Gânditor fiind o tristețe a dezordinii. Aripile lui angelice sunt masive, grele, covârșite de materialitatea lucrurilor risipite. El însuși este o prezență masivă, materială, în care orice urmă de spiritualizare a dispărut. Doar o pliere ușor demonizată a veșmântului, greu, cu falduri neglijente, dezordonate și ele, aduc aminte de o (fostă) mobilitate aeriană. Scara (cunoașterii) este întreruptă. Instrumentele, recipientele, alchimia și corpurile geometrice - fierestrăul, echerul, rândeaua, compasul, clepsidra, clopotul, poliedrul, sfera, piatra de moară - sunt dispuse haotic și fixate într-o rigiditate sumbră; cheile atârnă neputincioase de a mai deschide ceva. Clepsidra, clopotul și tabela magică de cifre și litere stau înțepenite pe frontul unei închipuiri de edificiu (turn? casă? observator?). Statuieta lui Amor din mijloc și animalul de jos sunt și ele pline de tristețe într-o poziție fixă, cu capetele aplecate umil. Semicercul de lumină (a cunoașterii) este proiectat într-un plan îndepărtat, în colțul stâng de sus. Simbolul central este, după părerea noastră, cumpăna cu un taler coborât mai jos sugerând descumpănirea, dezechilibrarea, oprirea pe loc.

Continua progresivitate pe care o implică ideea de infinit în raport cu sentimentul finității proprii persoane dezvoltată excesiv crează, după cum opinează Cioran cu referință chiar la „Melancolia” lui Durer, cadrul favorabil pentru starea de melancolie. Senzația de ireparabil, de absolută părăsire de fărâmițare a ființei pe care o trezește regretul pentru acesta, de „oscilație între o intenționalitate transcendentă și o imanență terestră” realizează în melancolie o dualizare, o separație de real („Melancolia” lui Durer, în vol. lui Emil Cioran, *Singurătate și destin*, București, 1991, p. 94-97).

Sinele lacanian care vorbește în locul eului, sub presiunea inconștientului și a semnificației logosului în care se pierde, este asemenea eului eminescian repovestit de o „străină gură”.

Melancolia este o stare ambiguă, chiasmatică (încrucișată), adunând în sine luminile și umbrele, hybris-ul și pragul de jos ale unei stări și punându-le pe un fir al neantizării graduale. E o stare bazată pe închidere procesuală, pe însingurare abisală care implică tonul eligiac sau lugubru, căci intră și în zona groazei de moarte, a angoasei. Arcul tristeții senine se prelungește adesea în cercul închis al tristeții macabre. Caracterul ei ambivalent e fixat și în spusa oximoronică a lui Hugo: „Melancolia este fericirea de a fi trist”. Cei doi cavaleri shakespearieni ai melancoliei - Hamlet și Jacques - reprezintă polii acestei stări ambigue care se încadrează între un otium elegans ce echilibrează excesul de vitalitate și un tedium vitae ce împinge dincolo de viața din preaplin, din sațietate. Ar fi două spețe de melancolii: una vulgaris și alta nobilis (a se vedea și analiza doctă a motivului melancoliei făcută de Zoe Du-mitrescu-Buşulenga în *Eminescu: viață, operă, cultură*, București, 1989, p. 246-258).

Omul melancolic poartă atât rasa de călugăr, schimbată uneori cu veșmântul demonizat al îngerului, cât și boneta bufonului, căci melancolia poate fi o formă (disimulată) a nebuniei, așa cum ne demonstrează Jacques a lui Shakespeare. Din complexitatea sa face parte, astfel, și duplicitatea. Survine, în această țesătură complexă, și ironia, generând, printre altele, viziunea asupra lumii ca teatru.

Melancolia este stare muzicală prin ea însăși; este melodie involuntară ce se naște pură din esența intimă a ființei, de profundis clamavi, sub semnul unui lamentoso de o generalitate impersonală, universală.

Melancoliei eminesciene îi consacră un întreg studiu monografic profesorul George Gană (editura Fundației Culturale Române, București, 2002), care o consideră *sentiment existențial* în raport cu pesimismul care este o concepție despre lume. Sursa ei principală este asocierea sau complementarea vieții cu moartea, ambivalența permanentă a simbolurilor, adâncirea indefinită a perspectivei spațiale și temporale, gândirea polară, duală, care dă tensiunile structurale, desacralizarea lumii. „Melancolia e o tristețe adusă în legătură cu existența, nu doar o împrejurare concretă a ei, și extinsă la condiția omului în general” (p. 23). Ca sentiment al destrămării, al incosistenței substanțiale a lumii, nu are o sursă bine determinată: „Umbra neagră a melancoliei răsare în poezia lui Eminescu și unde nu te aștepti” (p. 148). Încă Aristotel se întreba, în *Problemata* sa, cum de se face că toți oamenii care s-au distins în diferite domenii sunt melancolici; același lucru îl constata Marsilio Ficino în *De vite triplici*. Sinonimă cu romanticele Weltschmerz, ennui-ul și mal du siècle, melancolia este, după Jean Starobinsky, nota specifică a modernității, „atitudinea tipică a geniului modern” (*La melancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Paris, 1989, p. 56).

Propriile acorduri jeluitoare - mereu surdinizate, topite în tăcere mută - o transformă într-un carmen *lamentabile*, fără început și sfârșit, intonat, astfel, de undeva dintr-un punct al continuumului melodic în care vibrează înseși străfundurile sufletului. Prin filtrul subtil al melancolicului, poezia se epurează în mod spontan de idei, precepte și fapte, ceea ce îl determină pe Lanson să califice poezia profund melancolică, elegiacă, delicată,

grațioasă și nonșalantă a lui Lamartine drept poezie absolută, poetul nefiind nici pictor, nici gânditor. Melancolia este „dispoziția fundamentală” a sufletului autorului *Meditațiilor* (cf. G. Lanson, *Histoire de la littérature française*, Paris, 1967, p. 950). În arta plastică, melancolia poate fi exprimată prin linia elegantă, ca la Botticelli, sau prin conturul alungit, ca la Modigliani, sau de „culoarea tânguioasă” ca în cazul lui Delacroix.

Predeterminarea lăuntrică a poetului și condiționarea lui de soartă recomanda programatic și Horațiu: „Format enim natura prius nos intus ad omnem / fortunarum habitum, invet aut nos intus impellit ad iram... / Si dicentis erunt fortunis absona dicta” („Ne modelează natura lăuntric de mai înainte, / După cum soarta ni-i însăși și dă bucurie, mânie... / Vorbele spuse să fie mereu potrivite cu soarta” - Epistula ad Pisonem de arte poetica).

Manifestarea dezinvoltă, spontană și efuzivă a melancoliei face ca starea sufletească a poetului să-și găsească proiecția simbolică în priveliștea obișnuită ce se așterne chiar sub ochii poetului. Eforturile fanteziste sunt inutile în cazul în care momentul sufletesc supranatural își găsește în chipul cel mai spontan expresia: „În anumite stări sufletești aproape supranaturale, profunzimea vieții se revelă întreagă în priveliștea, oricât de obișnuită, pe care o ai sub ochi. Ea îi devine simbol” (Charles Baudelaire, *Critică literară și muzicală. Jurnale intime*, București, 1968, p. 284).

Starea sufletească înțeleasă ca stare supranaturală asigură și proiecției simbolice un mod de manifestare spontan, ingenuu. Supranaturalul urmează să fie conceput ca grad de intensitate a naturalului, „priveliștea obișnuită” apărând ca o adevărată mise-en-abîme, ca un mod de oglindire adâncită, perspectivă. Narcisul oglindit în singurătatea esențială a universului adună în viziunea speculară, adică în cele două oglinzi paralele, două singurătăți. E vorba de o oglindire pură, care dă naștere discursului autoreferențial absolut.

Prin urmare, narcisismul fundamental eminescian își găsește o proiecție ideală în starea supranaturală melancolică.

Omul romantic este prin excelență un homo melancholicus. *Existența melancolică* este, însă, „alimentul” de bază din care se nutrește întreaga poezie modernă și postmodernă, Baudelaire fiind acela care impune programatic o mitopo(i)etică a melancoliei.

Melancolia eminesciană e o stare gravă, absolută de note gratuite: „Tu cei o curtenire / În glumă - și dorești / Să-ți spun a mea iubire / În versuri franțuzești. // Dar eu sunt melancolic / Și nu știu să răspund. / Nu pot să-mbrac în glume / O taină ce ascund” (Tu cei o curtenire).

Pentru autorul *Florilor răului*, melancolia este esența intimă a poeziei, este condiția ei sine qua non, fiindcă ia naștere din această secreție interioară care își este suficientă sieși. Declicul, dacă e să folosim un termen hermeneutic de azi, momentul de declanșare este această iluminare cu propria lumină, această desfășurare de fire de mătase din propria crisalidă. Numai că Baudelaire nu concepe o atare desfășurare din sine și în sine în regim natural, ci în unul supranatural. Naturalitatea este potențată cu o încordare nervoasă, cu o notă obligatorie de straniețe, de violență în pasiune și în voință.

Pentru poemul său Corbul, Edgar Poe a ales tonul cel mai poetic dintre toate - tonul melancolic, pasărea cea mai stranie înzestrată în imaginația populară cu un caracter funest și fatal și un refren cel mai scurt și cel mai reprezentativ pentru melancolie și disperare. Principiul poeziei este, potrivit lui Baudelaire, o Frumusețe superioară mereu aspirată și manifestată printr-un entuziasm sufletesc cu totul independent de pasiune, care „e beția inimii” și de adevăr care e „hrana rațiunii”: „Căci pasiunea e ceva natural (subl. în text - n.n.), prea natural chiar pentru a nu aduce un ton jignitor, discordant în domeniul Frumuseții pure, prea familiară și prea violentă pentru a nu scandaliza Dorințele pure, grațioasele Melancolii și nobilele Disperări care își au lăcașul în regiunile supranaturale ale poeziei” (Charles Baudelaire, *Critică literară și muzicală. Jurnale intime*, București, 1968, p. 104). Puritatea, noblețea și grația sunt cele care instaurează regimul supranatural al Melancoliei, care se află în compania Dorinței și Disperării.

Este cu adevărat demn de numele de poem numai poemul care a fost scris numai și numai pentru plăcerea de a scrie un poem. Or, nu excesul de plăcere pot să-și umple ochii de lacrimi, acestea fiind mai degrabă „mărturia unei melancolii iritate, a unei postulări a nervilor, a unei naturi exilate în imperfecțiune și care ar vrea să ia în stăpânire neîntârziat, încă de pe pământ, paradisul revelat” (Ibidem, p. 136). Limba poeziei, spune Baudelaire atunci când se referă la Theophile Gautier, este „un fel de vrăjitorie evocatoare”. El a continuat marea școală a melancoliei creată de Cha-teaubriand, melancolia lui având chiar un caracter mai pozitiv, mai carnal și înrudit „uneori cu tristețea antică”. Sunt menționate în special poemele din *Comedia Morții*, inspirate de șederea sa în Spania, „în care se vădesc amețea abisală și groaza de neant”. Unele bucăți parafrazează cugetarea înscrisă pe orologiul lui Irun: *Vulnerant omnes, ultima neceat* (Toate orele rănesc, ultima ucide).

Nu Bucuria, ci Melancolia este ilustra însoțitoare a Frumuse-ței, se spune în Rachete, căci nu este vreun tip de Frumusețe în care să nu apară Nefericirea.

Există o relație sensibilă între omul melancolic modern și omul melancolic postmodern. Stabilind-o,

italianul Giandomenico Mucci s.j. constata un fond universal al melancoliei, generat de o veșnică disensiune între ceea ce vrea gândul exprimat prin imaginație și dorință și ceea ce nu e la înălțimea gândului. (Scriitorul baroc B. Gracian spusese în acest sens că "oricât de mari ar fi calitățile, ele nu ajung să mulțumească ideea despre ele și găsim-o amăgită de așteptarea excesivă, mai degrabă o dezamăgesc decât o uimesc"). Croce definește melancolia ca fiind o nostalgie a trecutului, un regret pentru timpul care curge inexorabil, clipă după clipă, o plăcere pe care continuă să ne-o dea trecutul. Pentru Giuseppe Capograssi, orice nostalgie e „un simbol al mării nostalgii finale supranaturale”, ca tânguire după ce n-a cunoscut și n-a văzut niciodată. Omul trăitor și lucrător nu coincide cu omul visător. Croce „datează” chiar melancolia, considerând că ea apare o dată cu sfârșitul epocii moderne, fiind formată după primul război mondial și transformată într-o neliniște comună după cel de-al doilea. E un sentiment tipic al acestei perioade de tranziție, atingând pragul angoasei: „Dacă omul acceptă moartea și o dorește la capătul unei vieți sânguinoase, pare că greu se resemnează la gândul sfârșitului civilizației în care s-a născut, s-a educat, a muncit, a iubit și s-a trudit. El ar dori ca această lume să continue pentru cei care-i supravețuiesc și pentru cei care vor veni după el (...) Solitudinea e cu atât mai comprehensibilă, angoasa ca atât mai tulburătoare, cu cât e mai mare numărul lucrurilor, pe care cultura ne îngăduie să le îmbrățișăm...” (citatul e din B. Croce, *La nostalgia del passato*, e la ricerca storica. Filosofia e storiografica, Saggi, Bari, Laterza, 1969, p. 114).

Fie că e a unei epoci de tranziție, fie că ține de universalitatea și „supranaturalitatea” al mării nostalgii, melancolia ține de ne-împlinire, de gol, de vulnerabilitatea ființei însăși sensibilă la limitele și disensiunile ce deziluzionează. Conștiința vremelniceității lucrurilor și a valorii trecătoare a frumosului (melancolia dorește absolutul, iar mediatore este frumusețea) nu e numai neantiza-toare, ci și mântuitoare având și valori pozitive, mai cu seamă prin asociere cu bunătatea și confraternitatea creștină („Melancolia e neliniștea omului care presimte vecinătatea infinitului” spune Romano Guardini; cf. *Melancolia în vremuri postmoderne*, Giandomenico Mucci s.j.; în *Vatra*, 2002, nr. 10, p. 20-22.) Melancolia eminesciană e înrudită cu spleen-ul lui Baudelaire, / ennui-ul lui Pascal cu la nausée a lui Sartre, la noia lui Moravia.

(Plăcerea narcisică de a se scufunda în meditație o fixează ca sens al melancoliei și unele dicționare românești, bunăoară cel al lui A. T. Laurian și I. C. Massim: „dispoziție a sufletului în care cineva fuge de alte plăceri, și afla senger'a plăcere în meditație, foră neci unu planu, în idee estravaganti”).

Ingenuitatea, „plăcerea de a scrie”, nu anulează tensiunea, ci o sporesc prin aceeași trecere de la natural la supranatural și prin contopirea organică cu Frumusețea care este perisabilă, cu Voia Bună care „își pune degetele la gură”, cu Bucuria a cărei miere se dovedește a fi amară, otrăvitoare, fiindcă aduce suferința (John Keats, *Odă Melancoliei*).

Melancolia este generată, în esență, de o viziune schizomorfi-că asupra Lumii sub semnul lui Saturnus și Saturn. E vorba deci de pătrunderea unui duh demonic care o răvășește, înlocuind principiul ordonator cu unul dezordonator. Armonia cedează locul discordanței. Prin Lume trece o fisura. Schizomorfia se înstăpânește asupra autoreferențialului mitopo(i)etic. Schizo înseamnă etimologic despicare, fisurare. Fisura se produce deopotrivă în Lumea Eului și în Eul Lumii. Peste identitatea unuia și altuia se așază lumina palidă, ștergătoare de contururi, a lui Saturn, care vine „de sus” se întâlnește cu un con de umbră surveni-tor din adâncurile sufletului. Despicarea perspectivică dinafară și dinlăuntru își dau întâlnirea într-un metacentru supranatural. Totul se suspendă și încremenește în această fisură, care reamintește „existenței” sensul ființei în care este angajată, proiectând, așa cum precizează Cornel Mihai Ionescu într-un dens eseu, catastrofa originară a „uitării” acestui „sens”, căderea din „existențial” în „existentiel” din „ontologic” în „ontic”, din înțelegere în factici-tatea Dasein-ului.

În cazul stării melancolice se impune o autoritară structură chiastică, o linie mediană între drumul de sus și drumul de jos (conform paradoxului heraclitean). Deconstrucția se face din însuși interiorul construcției print-un „mecanism” complex de suspensii, conversiuni, paralelisme, repetări compulsive și simulacre. Este o punere în abis paralelă, de o parte și de alta a eului, printr-o corespondență simetrică între cele două planuri. Chiasmul, anunțat în „strâmbele cruci”, își dovedește întreaga sa forță constructiv / deconstructivă, atrăgând în linia fisurătoare deopotrivă planul „ontologic” și planul „ontic”: „mauzoleului mândru” de sus îi corespunde „biserica-n ruină” de jos, solitudinii lumii (revelată tot printr-un chiasm: „albă regina nopții moartă”) i se asociază „câmpul solitar” al lumii de jos și „țânțirimul singur” care veghează cu „strâmbele cruci” singurătatea adâncă a eului în „cercul strâmt” al căreia are loc o progresivă degradare a identității acestuia și o fisurare procesuală a însuși eului cu identitatea înstrăinată „repovestită” de o „străină gură”, de un Altul rostitor disimulat de eu.

Kiasmos, însemnând în grecește încrucișare, structura chiastică presupune, firește, o rețea de încrucișări. Paralelismul merge în adânc, angajând inversiuni și conversiuni și o repetiție procesuală care naște un discurs circular, un „chiasm încercuit” (cu termenul lui Jacques Derrida). Ființa, în cadrul stării melancolice, nu-și

reamintește originea, ci însăși uitarea originii, „re-povestirea” sugerând nu „re-povestirea”, ci „re-povestirea”. Omul melancolic își amintește, în mod surdinizat (ca la Eminescu), uitarea sensului uitat al „ființei”, la care propriul eu participă tară a-l epuiza în manifestarea sa „existențială”: „În distincția dintre „viața” proprie („viața-mi”) și „repovestirea” ei de către o „străină gură” („Și când gândesc la viața-mi, îmi pare că ea cură / Încet repovestită de o străină gură...”), Eminescu a intuit sciziunea psihismului omogen între un „eu imaginar” și un „subiect simbolic” așa cum va fi formulat mai târziu de Freud și Lacan. În reprezentarea cercului acentrat el anticipă, într-o formă radicală, ceea ce psihanaliza va numi, eufemistic, „descentrarea” psihicului. „Povestirea repetiției nu „a vieții” ca atare reprezintă mecanismul descris de Freud ca „automatism de repetiție” (Wiederholungszwang) (Cornel Mihai Ionescu, *Hermeneutica melancoliei, Chiasm și schizomorfie*, în *Viața Românească*, 2000, nr. 3-4, p. 234).

Titu Maiorescu consideră că Melancolie e „o neagră viziune, dar e o nebunie plină de spirit” (Amintiri fugare despre Eminescu). În poemul lui Eminescu se conturează mai întâi primul plan **ontic** al priveliștii siderale prototipal: „Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă, / Prin care trece albă regina nopții moartă. - / O, dormi, o, dormi în pace printre făclii o mie / Și în mormânt albastru și-n pânze argintie, / În mausoleu-ți mândru, al cerurilor arc, / Tu adorat și dulce al nopților monarc!” Cel de-al doilea plan ontic apare imediat în continuare, ca o proiecție în proiecție, ca priveliște în priveliște, de fapt ca un succedaneu-simulacru al celui dintâi plan: „Bogată în întinderi stă lumea-n promoroacă, / Ce sate și câmpie c-un luciul vâl îmbracă; / Văzduhul scânteiază și ca unse cu var / Lucesc zidiri, ruine pe câmpul solitar. / Și țintirimul singur cu strâmbe cruci veghează, / O cucuvaie sură pe una se așază, / Clopotnița trosnește, în stâlpi izbește toaca, / Și străveziul demon prin aer când să treacă, / Atinge-ncet arama cu zimții-ari-pei sale / De-auzi din ea un vaiet, un aiurit de jale. Biserica-n ruină / Stă cuvioasă, tristă, pustie și bătrână, / Și prin ferestre sparte, prin uși țiue vântul - / Se pare că vrăjește și că-i auzi cuvântul - / Năuntrul ei pe stâlpii-i, pereți, iconostas, / Abia conture triste și umbre au rămas, / Drept preot toarce-un greier un gând fin și obscur, / Drept dascăl toacă cariul sub învechitul mur.”

Cea de-a doua jumătate care urmează după linia punctată ce va să însemne o schimbare perspectivă a viziunii conține două planuri ontologice. Primul plan prezintă spectacolul dramatic al pustiirii sufletești, al pierderii sensului „poveștilor feerici”: „Credința zugrăvește icoanele-n biserici - / Și-n sufletu-mi pusese poveștile-i feerici, / Dar de-ale vieții valuri, de al furtunii pas / Abia conture triste și umbre-au mai rămas. / În van mai caut lumea-mi în obositul creier, / Căci răgușit, tomnatec, vrăjește trist un greier, / Pe inima-mi pustie zadarnic mâna-mi țiiu, / Ea bate ca și cariul încet într-un sicriu”. Cel de-al doilea plan din a doua jumătate și ultimul, cel de-al patrulea, din poem ne propune „spectacolul” tragic al „repovestirii” vieții de o voce străină: „Și când gândesc la viața-mi, îmi pare că ea cură / Încet repovestită de o străină gură, / Ca și când n-ar fi viața-mi, ca și când n-aș fi fost, / Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost / De-mi țin la el urechea - și râd de câte-ascult / Ca de dureri străine?... Parc-am murit de mult”.

Principiul *încrucișării*, deci esențial chiasmatic, se revelă la nivel structural adânc. Cele patru planuri se încrucișează ele în ele (primele două și ultimele două), pentru ca să se contopească în două jumătăți care se încrucișează de asemenea una cu alta.

Structural, planurile se configurează ca niște sub-proiecții: planul 2 reia într-o perspectivă îngustată planul 1, planul 3 reia într-o perspectivă mai îngustă planul 2, iar planul 4 - planul 3, planurile 3-4 reiau în pereche planurile 1-2 omologate. Planul 1 și planul 3 sunt prototipale în raport cu planul 2 și planul 4, iar planurile 1-2 apar ca prototipale în raport cu planurile 3-4 luate la un loc.

Este vorba, firește, de prototipuri negative subproiectate în și mai negativ, căci este sugerată o degradare progresivă: un cer degradat stăpânit de o lună „moartă” (chiar dacă e numită „regina nopții” și „al nopților monarc”, ea inculcă, după cum preciza Zoe Dumitrescu-Bușulenga, sugestia de oprire a funcțiilor fenomenale și de regresie numinală), o lume sublunară degradată, o biserică degradată, un eu degradat.

Avem, apoi, 2 axe motivice marcate de același vers: „Abia conture triste și șterse au rămas”. Îngustarea perspectivei spațiale e de asemenea treptată și se proiectează în scara inversă a sub-proiecțiilor: orizont cosmic, orizont pământean redus la „câmpul solitar” al satelor și la „țintirimul singur”, spațiul îngust al „bisericii-n ruină” și cercul mic al Eului ce gândește la viața sa. Planurile motivice se dublează și se dedublează: singurătatea regală a lunii se intersectează cu singurătatea lumii-n promoroacă, care la rândul ei se răsfrânge asupra singurătății Eului care se proiectează stins în alteritatea simțită ca ceva străin, ca moarte proprie ce se proiectează invers într-un „de mult”. Tema țintirimului (singur) se încrucișează cu contratema inimii care „bate ca și cariul încet într-un sicriu” punând în evidență caracterul lugubru, sepulcral al întregii viziuni, sugerată încă din incipit de „mormântul albastru” de noaptea moartă și „mausoleul mândru”. Ruinarea bisericii este corelatul obiectiv al ruinării sufletești, iar toarcerea greierului și tocarea cariului reprezintă contrapunctic vrăjirea tristă a greierului în creierul poetului, Poveștile puse de credință în suflet se sting progresiv în re-povestirea vieții. Complexa stare

melancolică însăși se proiectează litotic, într-un diminuendo general, în sunetele încete și „curgătoare” ale re-povestirii.

Picturalul se „încrucișează” cu muzicalul, asociind contrate-matic contururile triste și umbrele cu aiuritul de jale al clopotniței, sunetele triste, tomnatece și răgușite ale greierului și tocatul sec al cariului cu acordurile surdinizate în spațiul alterității ale „străinei guri”. În fine, se încrucișează și abisurile, cel cosmic în care se înfundă somnoroasă „albă regina nopții moartă” cel terestru pe care-l sugerează „tântirimul singur” și „gândul fin și obscur” al greierului și cel al inimii pustiite a poetului, a cărei bătaie e similară bătăii cariului în sicriu și bineînțeles cel al senzației proprii morții care a avut loc „de mult”.

De fapt, avem, în *Melancolie*, o fisurare progresivă, care demo-nizează și condamnă la încetinire, repetare și stingere treptată. Fisură apărută în planul onticului (ruinarea) este contrapunctată de fisura produsă în planul ontologicului (ruinarea sufletească, re-povestirea propriei vieți de un Altul, senzația stranie „că a murit de mult”). Viziunea se încheie circular, murirea „de demult” legându-se cu prefigurările morții de pe parcursul poemului, acest cântec „subteran” de profundis, al morții nutriend irezistibila efuziune a melancoliei.

După Platon, Sufletul obținând trup, nu rățăcește atunci când descoperă ceva identic cu sine („căci neschimbătoare și identice cu sine sunt și cele cu care vine în contact”); în schimb atunci când vine „în contact cu lucruri nestatornice și tulburi este el însuși nestatornic, tulbure și amețit ca de beție” (Phaidon, 79 c și d, Platon, *Opere*, IV, București, 1983, p. 84). Întâlnindu-se cu schimbătorul, cu ceea ce devine, spiritul se mișcă dezordonat și irațional, rătăcind pe toate cele șase direcții posibile: înainte și înapoi, la dreapta și la stânga, în sus și în jos. „Mișcările circulare ale sufletului”, întâmpinând lumea exterioară - a identicului sau a diferitului - devin false și fără noimă. Ele „nu guvernează și nu sunt cârmuitoare” (Timaios, ibidem, VII, p. 159-160). Dezarmat, spiritul recurge la „divinație”, la entuziasm, la nebunia sacră sau la somn, tristețe, maladie.

Melancolia devine expresia acestei rătăcirii a spiritului care nu se întâlnește cu identicul. Orizontul melancoliei este prin definiție orizontul departelui, proiectat de obicei prin vis. (Cei trei crai de curte veche ai lui Mateiu Caragiale sunt melancolici stăpâniți de patima departelui, revelată de valsul cu „legănarea lui molatecă” din începutul și finalul romanului.)

Eul melancolic este un eu bolnav („în sens platonician”) care colorează întregul univers cu palidele culori ale agoniei și care își găsește un corelat simbolic în biserica ruinată, întâlnită încă în drama de tinerețe *Mira*. Inima „tristă, încinsă de durere”, cu „arătări, visuri mândre, doruri din cer” stinse, „urâte” se transplantează în inima bolnavă a eului din *Melancolie* care, după cum am văzut, figurează un univers mort „Melancolia” este starea ființei care nu mai are sentimentul identității și care descoperă, așa cum spunea Ioana Em. Petrescu, că verbului a fi îi lipsește persoana întâi: melancolia e „oboseala gândului de a-și mai susține lumea în ființă („În van mai caut lumea-mi în obositul creier”)” (Ioana Em. Petrescu, *Mihai Eminescu - poet tragic*, Eminesciana-56, Iași, 1994, p. 47). În cadrul ruinător al înstrăinării, melancolia poate deveni dulce tânjire după pacea morții (în *Peste vârfuri*) sau rătăcire incertă în universul cosmic și interior: „Opusă credinței și poveștii, adică formelor gândirii mitice, creatoare de sens, melancolia este starea gândirii înstrăinate care-i realizează universul” (Ibidem).

Peste vârfuri, piesă lirică desăvârșită, ne oferă însăși reprezentarea acustică a melancoliei. Se aud, în ea, acordurile căderii în neantul neființei. Este o alunecare în tăcerea finală printr-un continuum sonor ce se surdinizează progresiv, trecând printr-o alternanță de so-nuri vii, rezonante, deschise, luminoase și sonori moarte, stinse, închise, întunecate. Perspectiva e liniștită, legănătoare, „lină” animată însă ușor de rezonantul care se distinge printre ternele, mutele p, v, f, t, d, c, b și de întăritorul n cu fermitatea lui melodică din *lună, frunză, lin, dintre, arin, melancolic, cornul și sună și* înmuietorul dar totodată activizantul / urmat de vocale închise și deschise u, i, a, („*Peste vârfuri trece lună, / Codru-și bate frunză lin, / Dintre ramuri de arin / Melancolic cornul sună*”).

Punctul central al semiozei e, în prima strofă, lexemul „melancolie”, care realizează prin însăși structura lui sonoră un efect tânguitor, ușor-languros, trăgănător. Prin reiterare anaforică se adâncește, în cea de-a doua strofă, perspectiva îndepărtării și încetirii, adâncire dulce, vicleană, căci întinde sufletului „nemângâiet” o capcană: e însăși dulceața acaparantă a „dorului de moarte”: „Mai departe, mai departe, / Mai încet, tot mai încet, / **Sufletu-mi** nemângâiet / Îndulcind cu dor de moarte”. Să observăm și rima de mare efect semantic departe-moarte care conotează anunțul neființei ascunse în îndepărtarea spațială a sunetului cornului.

Această asociere profundă a lexemelor rimate, care încadrează pe mai ascunsă încet-nemângâiet ce sugerează creșterea golului provocat de încetinire în suflet, pregătește, conform logicii cratiliene a discursului poetic, tăcerea iubitei și tăcerea definitivă a golului neființei, în care s-au stins sunetul cornului și a cărui repetare pentru poet (= „pentru mine”) se pune sub semnul indecisului, al întrebării: „Mai suna-vei dulce corn / Pentru mine vre odată?” cu acest accent final al semiozei: vreodată? („De ce taci când fermecată / Inima-mi spre tine-ntorn? / Mai suna-vei dulce corn / Pentru mine vre odată?”).

Lucian Blaga demonstrează prin exemplul poeziei *Peste vârfuri* esența metaforică a limbajului poetic care nu se concentrează întotdeauna în „noduri metaforice”: Cuvântul „suna-vei” are, prin neobișnuitul inversiunii

gramaticale, carate rare, un aer indecis între firesc și solemn; cuvântul „dulce” din complexul „dulce corn” obține, prin sonoritatea sa, el însuși o nuanță de dulceață sufletească; iar cuvântul „corn”, scurt și de o substanță vocalică relativ profundă, are ceva dintr-o melancolie nesentimentală, organic stăpânită, a unui om care nu se complace deloc în prelungirea retorică a stărilor sufletești. Cuvântul „vreodată”, pus la urmă, sugerează, prin poziția sa în frază chiar, ceva din pierderea contemplativă în timp. Pe urmă, întregul acestor două versiuni se leagă, definitiv, în sine, ca un monom, pe care nimic nu-l mai poate sparge, ca un monolit fără fisuri și atât de încheșat că pare a rezista în materialitatea sa oricărei chimii adverse” (Lucian Blaga, Opere, 9, Trilogia culturii, București, 1985, p. 390-391).

În această piesă monomica și monodică, articulată perfect și închisă ca o monadă, sunetul cornului e corelatul ființei, el amintind de existența eului în spațiul sublunar și în timpul prezentului și, totodată, prin extincție progresivă, inexorabilă, de alunecarea lui în departele spațial și temporal, în care tronează indeterminatul sugerat de *vreodată* pus în registru interogativ.

Universul omului eminescian este străbătut și de „cugetări melancolice”, de viorii și melancolice umbre, de râuri care se cio-răvăiesc în josul brâielor melancolicelor stânce, și, bineînțeles, de razele lunii, aducătoare de „nespusă melancolie”.

Melancolia, așadar, i-realizează universul, deschide un spațiu care este al „arătării” / ascunderii ființei, înstrăinării, al alunecării în neființă printr-o „amăgire” a sufletului cu „dulceața dorului de moarte” și printr-o pierdere contemplativă în timp, după cum zice Lucian Blaga (vezi și amplul studiu despre poemul Melancolie a cercetătoarei germane Michele Mattusch în bul. „Eminescu”, nr.5, 2003.)

TIMPUL ȘI SPAȚIUL

Timpul și spațiul constituie cadrul în care este implicată întreaga realitate, notează Ernst Cassirer în *Eseu despre om* (București, 1994, p. 66), fiindcă ele angajează ființa într-o căutare permanentă de răspunsuri la eternele probleme.

Eminescu răspunde, firește, acestei provocări, fiind mereu înclinat să înțeleagă ce este timpul și ce este spațiul.

Timpul eminescian prezintă o simbioză a semnificațiilor pe care le comportă cei trei zei: Kronos, ca divinitate care are o acțiune distructivă, Hronos, ca zeitățe a duratei, și Kairos, divinitate alegorică ce patronează ocazia, timpul creativ, mensurabil, turnat în forme opuse circularității, repetitivității și amorfului. În registru metafizic mai adânc, el conjugă ordinea serială carteziană, prezentul etern schopenhauerian și clipa împachetată cu tempo-rabilitate heideggeriană. În plan cosmogonic, în felul în care Hronos separă cerul de pământ, poetul opune timpului terestru curgător și monoton (al lui Același) timpul pur, absolut.

Deși Kant face o distincție tranșantă, afirmând că spațiul este forma „experienței noastre externe”, iar timpul este forma „experienței interne” reprezentarea lor se va apropia și chiar se va identifica.

Inseparabilitatea timpului și spațiului - mari teme romantice - este motivată de Novalis prin simpla acțiune a penetrării; un spațiu penetrat devine un spațiu/timp, iar un timp penetrat - un timp/spațiu: „Spațiul este solidul fără masă. Timpul, fluidul fără masă. În cazul spațiului plin concură deja timpul. Impenetrabilul este tocmai spațiul absolut. Indivizibilul (individualul) este timpul absolut. În cazul timpului divizat concură spațiul. Mișcarea este o umplere relativă (dedusă) a spațiului. Viteza, o divizare relativă (dedusă) a timpului. Un spațiu penetrat este un spațiu/timp. Un timp penetrat - un timp/spațiu (Novalis, *Între veghe și vis*, fragmente romantice, București, 1995, p. 170).

Omul romantic eminescian apropie și identifică și el cele două forme de percepere a universului printr-o stăruitoare încercare de a le unifica într-o singură reprezentare, într-un singur tablou sintetic, așa cum încearcă de altfel întreaga epocă modernă.

Așa cum arată Heidegger, această epocă înclină să adune și să supună lumea într-un tablou al întregului, într-o imagine, omul postulându-se ca subiect care o reprezintă. Or, așa cum pretutindeni își face apariția Nemăsuratul (*das Riesenhafte*), un caz elocvent fiind numerele din fizica atomică, peste omul modern se aruncă umbra incalculabilului, el fiind pus într-un spațiu intermediar al indeterminării în care apare ca un străin. De aceea timpul îi apare ca *mărginit*, așa cum constată și Holderlin în poemul său *Către germani*: „Strâns mărginit este timpul vieții noastre, / Numărul anilor noștri, îl vedem și socotim, / Dar anii poporului totuși, / Îi vede vreun ochi muritor? // Dacă sufletul, peste propria vreme / De dor se zbate cuprins, în întristare rămâi / Atunci, pe țărături reci, / La ai Tăi, fără a-i cunoaște nicicând”.

Deși constată că orice mărime e relativă și că timpul și spațiul sunt categorii apriorice ale sensibilității noastre (în sens kantian), omul eminescian încearcă mai multe chei ale înțelegerii.

Timpul și spațiul eminescian pot fi, în diferite contexte ale imaginarului, forme subiective, apriorice ale sensibilității în spirit shopenhaueriano-kantian, „modalități ale unei substanțe în actul de a se realiza veșnic”, după o spusă călinesciană („Nu există nici timp, nici spațiu - ele sunt numai în sufletul nostru. Trecut și viitor e în sufletul meu, ca pădurea într-un sâmbure de ghindă, și infinitul asemenea, ca reflectarea cerului înstelat într-un strop de rouă” astfel cugetă Sărmanul Dionis), sau puse în tangență cu gândirea istoriei („Timp, căci din izvoru-ți curge a istoriei gândire...”, conchide poetul în *Memento mori*), ca la Hegel, care definea istoria universală ca înfățișarea spiritului în timp, tot astfel cum ideea se înfățișează, ca natură, în *spațiu*.

Omul eminescian percepe timpul și spațiul printr-o idealitate absolută, identică negativității: „Orice idee despre absolut este negativă - nefinitul timpului, nefinitul spațiului, nefinitul cauzalității” (Eminescu, Ed. națională, Opere, XV, p. 291). Negațiunea însăși este infinită: „Cantitățile infinite nu sunt reprezentabile prin nici o gândire omenească; ele sunt negațiuni; infinitul spațiului, infinitul timpului, infinitul cauzalității nu sunt decât negațiuni, și toate negațiunile sunt infinite” (Ibidem).

Reprezentabilitatea se poate atribui doar la ceva material, ceva mișcător, trecător, ce ține de ușor definibil (materie, mișcare, trecere, moarte, azi, mâine, etern). Absolutul e supraontic și supra-ontologic, e realitate transcendentă nereprezentabilă (de ființă), încheiată monadic în sine, într-un inextricabil este ceea ce este: „În adevăr infinitul, absolutul e neînțeles de mintea noastră. Dar nu trebuie să uităm că nici nu le închipuim altfel, nici este puțința de-a le exprima decât prin negațiuni. Prin urmare, ceea ce nu este inteligența noastră, ceea ce nu este mișcare, ceea ce nu este materie este absolutul, este în sine încheiatul, este lipsa de ***, este ceea ce nu e nici moarte, nici nemurire, nici azi, nici mâini, nici etern, nici trecător, este ceea ce este” (Ibidem, p. 270).

Se știe că spațiul și timpul nu sunt, în fizica modernă, categorii separate, după cum - așa cum constată Amita Bhose - n-a fost nici în gândirea arhaică indiană, nici în gândirea lui Eminescu: „Afirmația nu ne poate

surprinde dacă ne referim la concepția «lumea asta-ntreagă e o clipă suspendată». Aceste clipe suspendate vibrează în dansul lui Șiva” (Amita Bhose, *Maree indiană. Interferențe culturale indo-române*, București, 1998, p. 211).

Semnificația dansului cosmic al lui Nataraja sau al lui Șiva care da viață tuturor particulelor, alternând distrugerea (moartea) cu regenerarea, cu reorganizarea creației, este confirmat de viziunea fizicienilor moderni care consideră că el reprezintă dansul materiei subatomice, adică al energiei ipostaziate ca materie. Mișcările celor doi zei indieni sunt o expresie a Marelui Timp în mișcare (intuit și de Eminescu), așa cum afirma și Rabindranath Tagore: „Printr-un pas al lui Nataraja în dansul tandava lumea formelor se rotește și se manifestă pe cerul exterior, iar cu altul se înviorează lumea estetică din cerul inimii. Dacă poți să te armonizezi ritmului acestui dans magnific al Marelui Timp dinăuntru tău și din afară, vei simți bucuria jocului ce se petrece neconținut în viață și în univers; fericirea aceea îți va descătușa mintea”.

Asociată gândirii mitice indiene, gândirea eminesciană descoperă atât mișcarea circulară cât și cea curbilinară a timpului: „Dacă Einstein a ajuns la constatarea aspectului arcuit al spațiului, filosofia Samkhya și Tantra au conceput mișcarea curbiliniară a timpului” (Ibidem).

Poetul nostru a imaginat și el o curbă în infinit a Universului în spirit einsteinian și un dans al particulelor cosmice, pe care îl fixează aparatele suprasensibile din buble chamber (camera cu ceață): „De atunci și până astăzi colonii de lumi pierdute/ Vin din sure văi de chaos pe cărări necunoscute / Și în roiuri luminoase, izvorând din infinit,/ Sunt atrase în viață de un dor nemărginit. (...) În acea nemărginire ne-nvârtim uitând cu totul/ Cum că lumea asta-ntreagă e o clipă suspendată,/ Că-ndărătu-i și nainte-i întuneric se arată./ Precum pulberea se joacă în imperiul unei raze,/ Mii de fire viorie ce cu raza încetează,/ Astfel, într-a veșniciei nopte pururea adâncă,/ Avem clipa, avem raza, care tot mai ține încă...” (Scrisoarea I).

Omul eminescian e o ființă potrivnică trecerii timpului. C. Noica menționează această potrivnicie ca dat al fiecărei ființe: „În fiecare din noi, ca și în fiecare epocă, Zeus își face încercarea împotriva lui Kronos” (C. Noica, *Jurnalul de idei*, 1990, p. 294).

„Timpul, precizează în continuare Noica, are întotdeauna, oricum ar fi conceput, îndărătul său pe Kronos, destrămarea. E închiderea (în prezent) ce se deschide pierzând (subl. în text - n. n.) închiderea, și nu păstrând-o. Pe când spațiul e deschiderea ce se închide spre a se redeschide. Cultura noastră e una a spațiului (care nu are nume de zeu) și a feluritelor spațialități, așa cum par a fi matematicile o regăsire prin structuri, latici, grupuri, sau orice, a spațiului. Spațiul sonor, chromatic, sau semantic. Spațiul logic (Ibidem, p. 294). Cărturarul stabilește, în funcție de înțelegerea timpului, o deosebire între cultura noastră europeană și cea greacă: „Cultura greacă, una a realismului. A noastră, una a supra-realismului. Cea greacă, una a timpului (îmblânzit de ciclitate), cea europeană, a spațiului configurator. Infinitul prost este inerent timpului. Cel bun, spațiului” (subl. n.) (Ibidem, p. 293); („Drama tuturor celor ce gândesc Timpul, după Noica, e că nu-i văd accelerările posibile, necum ieșirea din el” (Ibidem, p. 373).

Ca și fizicienii moderni, Eminescu caută o a patra dimensiune a lumii, o realitate ascunsă a ei, un dincolo tainic, un sâmbure nuclear. Timpul ni s-a revelat adesea - și poetul nostru nu este străin acestei reprezentări - ca un râu aparent / disparent, ca „un râu ce nu-l vezi”, mereu curgător, variabil, ciclic, devenitor, precum și-l imagina Marc Aureliu și stoicii: „Timpul este un fluviu, un curs violent care ar crea evenimentele. Abia dacă un lucru ajunge să se vadă, că a și dispărut. Altul îi va lua locul, și la rândul său acesta va dispărea” (Marc Aureliu, *Meditații*, IV, p. 43).

Nu există însă doar un timp, ci mai multe timpuri, creatoare de serii întregi temporale sub semnul sincronici universale. Așa cum sintetiza Rene Eucher, în lucrarea sa *Despre timp*, există un timp-*număr* secvențial și cuantificat în care se suprapun toate celelalte, un timp-*spațiu* fracționabil și succesiv adunat într-o linie curbă ce se prelungește spiralic, în două sensuri, întâlnind timpul cosmic (despre o astfel de curbă în infinit vorbea și poetul nostru), un timp biologic sau fiziologic, demolator al ființei, un timp omenesc ca expresie a destinului, un timp interior sau timp al *conștiinței*, lăcaș al hegelienei „pure stări de neliniște a vieții”, acesta fiind victima directă a timpului cosmic și în sfârșit, timpul-ceasornic, marele risipitor confiscator al timpului vieții.

Timpul și spațiul, după cum afirma George Gusdorf în *Fondamentele du savoir romantique* (Paris, 1982) se prezintă ca „forme de prezență ale ființei încărcate de un simbolism ontologic de înaltă tensiune”. Timpul are o lucrare infernală în spațiul cosmic. Este un Timp-Ahriman care dezagregă totul, un timp-sicriu (Scrisoarea I), un timp heraclitean curgător și noptos: „Și noaptea-nșiră ceasuri pe firu-i incolor / Ca râul care-și mână trecutu-n viitor”.

Considerând spațiul absolut indispensabil de timp, fizicienii moderni le unifică în fond într-un continuum-*spațiu-timp*, impus de einsteiniana teorie a relativității care a renunțat la timpul unidimensional și la sistemul de coordonate inerțial: „Fondul pe care se desfășoară toate evenimentele a încetat astfel să fie timpul unidimensional și continuumul tridimensional al spațiului, locul lor luându-l continuumul cuadridimensional spațiu-timp” (A. Einstein, L. Infeld, *Evoluția fizicii*, București, 1957, p. 233-234). Noi nu putem concepe ființa decât durând, desfășurându-se,

decât într-un spațiu-timp care o determină, o definește: „Spațiul-timp desfășoară, deci, ființa, dimensiunea o limitează. Ființa devine spațio-temporală și sfârșește dimensional” (Corneliu Mircea, *Cartea ființei*, București, 1980, p. 73).

(La origine, *spațiul* identificat cu grecescul stadion, însemna loc de alergare, adică ceea ce semnifică și astăzi.)

De altfel, romanticii nu-și puteau închipui timpul și spațiul fără o acțiune de penetrare care să le confere sens, delimitând idealitatea lor și conținutul viu, dinamic, actualizat, prins în reprezentare.

Omul eminescian se simte în spațiu-timp deopotrivă desfășurat și limitat în „clipa cea repede” de dimensiunea concretă a acesteia.

Găsim, la Eminescu, o permanentă actualizare existențială exprimată fie în acuitatea percepției auditive („De-asupra-și și-mprejuru-ți vremea parc-auzi căzând/ Ici în valuri tânguioase, colo dulce picurând” - Atât de *fragedă*, variantă), fie în imaginarea unui zbor al timpului, al unui râu temporal circular (a unor „unde teribili, înalte, zgomotoase / A unui râu ce nu-l vezi - Sunt undele de timp/ Ce viitoru-aduce, spre-a le mâna-n trecut” - *Andrei Mureșanu*), a dilatării sau comprimării, încât se întinde ca o veșnicie („Timpul mort și-ntinde trupul și devine vecinicie - Scrisoarea I) sau se reduce la „clipa cea repede ce ni s-a dat” - Stelele-n cer) ori la o clipă suspendată creșterii retrospective („Iar timpul crește-n urma mea... mă ntunec” - Sonet I).

Acțiunea cea mai caracteristică este una onto-fenomenologică de în-cadrare în timp, în însuși sensul lui curgător, distrugător, relativizant, neantizator, în chiar golurile lui sau în potențialitatea momentan i-mobilizată într-un punct zero (ora douăsprezece) sau într-un flux monoton, mecanic, ce semnifică mai degrabă a-temporalitatea („Vreme trece, vreme vine” - *Glossă*). Rosa del Conte cita câteva versuri dintr-o variantă a Scrisorii I, foarte sugestive pentru implicarea poetului într-un timp al vremelniceii care traduc „o spaimă de esență metafizică”: „Și de-aceea de surprindem strania acea simțire/ Ce cuprinde ca o spaimă sufletu-n nedumerire / Când ca pană în aer, ne simțim suspinși în timp”.

Timpul cartezian este unul instantaneu al clipelor monolitice și discontinue, în timp ce timpul heideggerian se reduce la o simplă clipă monolitică, ignorând succesiunea și circumscriindu-se, așa cum observa Mihai Șora, „unui sistem de tensiuni înțepenite, ca resortul unui ceas întors”. Acesta din urmă e un timp închis, un timp fără curgere, cantonat într-o potențialitate pură, într-un proiect. Descartes privește de sus la clipă, văzându-i reala discontinuitate, Heidegger privește din interiorul, din punctul de vedere al actualității ei existențiale. Filosoful român ne îndeamnă însă să observăm și timpul real, timpul trăit, timpul care se scurge, antrenând șirul de aici (de nunc) discontinuu, căci el se constituie din *putință* ce se vrea act (existențial) prin manifestare într-un quid. Un „centru dinamic” leagă pe dedesubt momentele numeric distincte și quidditativireductibile ale actualității sale: discontinuitatea timpului cartezian este astfel depășită în măsura în care ea nu lasă să se vadă continuitatea care o subîntinde; dar ea este menținută în măsura în care fără succesiuni reale nu poate exista timp cu adevărat real” (Mihai Șora, *Despre timp*, în *Viața Românească*, 1994, nr. 11-12, p. 43).

Căzând de acord cu clipa reală carteziană, nu putem să nu ne punem de acord și cu clipa potențială heideggeriană în care încapă o întreagă lume, deoarece în ea se conțin mai multe „centre dinamice” ațintite spre diferite quiddități puse una în fața alteia.

Eminescu unește timpul cartezian cu cel heideggerian într-o ciudată *țăsătură* statico-dinamică și discontinuă/ continuă în care trecerea e iluzorie, fiind ascunsă după o coajă a „ființei ce nu moare” - de coajă ținând trecutul și viitorul, în timp ce „ceea ce aleargă și-n șiruri se deșterne” se află într-o „repaosă” în raza gândirilor eterne: „Zadarnic pare lumea sclipind că-i trecătoare/ Căci coji sunt toate celea ființei ce nu moare/ Trecutul, viitorul se țin numai de coajă/ Ș-a vremii țăsătură vedem cu ochiu-n vrajă/ Pe când ceea ce-aleargă și-n șiruri se deșterne/ Repaosă în raza gândirilor eterne” (Scrisoarea I, prima versiune).

Țăsătură eminesciană a timpului, deși sclipește și vrăjește ochiul, este până la urmă identificată unui înveliș „de coajă”, de ceva încremenit. E o imagine de esență eleato-schopenhaueriană, fiindcă ceea ce fixează văzul fermecat e țesătură de aparențe, e *dișternere* aparentă în raza gândirilor eterne. Totul „se țese” într-un imens repaos, conceput în propriii cosmice, într-o „repaosă nestrămutate” sub raza gândului etern, precum se spune într-o altă poezie („Cu mâne zilele-ți adaogi,/ Cu ieri viața ta o scazi,/ Având cu toate astea-n față/ De-a purure ziua de azi.// Priveliștile sclipitoare,/ Ce-n repezi șiruri se diștern,/ Repaosă nestrămutate/ Sub raza gândului etern” - Cu mâne zilele-ți *adaogi*...). Lumile universului se mișcă lent, ca într-un somn, precum la Blaga: „Noapte. Subt sfere, subt marile,/ monadele dorm comprimate,/ lacrimi fără de sunet în spațiu, monadele dorm.// Mișcarea lor -lauda somnului” (*Perspectivă*). Monoton-determinantul Același („Se pare cum că alte valuri/ Cobor mereu pe-același vad,/ Se pare cum că-i altă toamna,/ Ci-n veci aceleași frunze cad”) reduce totul la o aparență fenomenologică, la o uni-formitate, la o mișcare uniformă, consumată în repetare, în învârtiri oarbe, care reprezintă „repaosa nestrămutate” care nu înseamnă decât repaos la puterea a două sau nestrămutare la puterea a doua, deoarece expresia este de-a dreptul pleonastică.

E un timp pur, absolut într-un spațiu pur, absolut.

Cu toată această punere sub semnul cercului învârtitor al lui Același inert, reluat monoton prin repetare infinită, este un timp și un spațiu care se crează din nou, căci prezintă, ca în viziunea modernă a lui Ilya Prigogine, o dispunere de energii disipative ce se angajează în organizări noi de structuri temporale și spațiale. Potențialitățile care se actualizează mereu sunt stăpânite și dirijate de Hyperion care, într-o variantă a *Luceafărului*, apare ca „izvor de vremi” și „întregitor de spațiu”: „Hyperion, izvor de vremi/ Și-ntregitor de spațiu/ Din noaptea vergină tu chemi/ Voință fără sațiu”.

Dacă Sf. Augustin credea că timpul este o imagine mobilă a veșniciei, Eminescu vede timpul ca o imagine mobilă/imobilă a eternității: el ba este nemișcat, ascuns în „cojile” părelniciei, într-o urzeală care se învârtițe în jurul aceluiași sul, ca la războiul de țesut, ba se mișcă și se întinde (devenind veșnicie). Uriașa roată a vremii poate fi învârtită în voie de poet (ca în *Memento mori*), la fel cum spațiul poate fi creat după placul unuia dintre personajele sale, Dan-Dionis, care se întreabă chiar: „Dacă în această sară aş încerca să mă duc într-un spațiu zidit cu totul după voia mea...?” (*Sărmanul Dionis*).

Timpul și spațiul sunt adesea în sufletul personajelor, de unde, bineînțeles, pot evada: „în sufletul nostru este timpul și spațiul cel nemărginit”; „Se risipesc toate dimprejur-ți, timp și spațiu fug din sufletul tău”.

E vorba de un timp ideal și un spațiu ideal, modelate conform sensibilității noastre și fiind, astfel, niște forme goale care se umplu de o reprezentare dorită. Or, timpul este și cel care macină, iar spațiul este cel care devoră, ca un abis. „Viermele vremilor roa-de-n noi”, spune poetul în *În van cata-veți* și glisarea aliterativă imită tocmai lucrarea mută și ascunsă a „viermelui vremilor”, după cum altădată acțiunea neantizatoare a timpului se relevă printr-o curgere monotonă, melancolică a versului: „Trecut-au anii ca nori lungi pe șesuri/ Și niciodată n-or să vie iară,/ Căci nu mă-ncântă azi cum mă mișcară/ Povești și doine, ghicitori, eresuri,/ Ce fruntea-mi de copil o-nșeninară,/ Abia-nțelese, pline de-nțelesuri - /Cu-a tale umbre azi în van mă-mpresuri,/ O, ceas al tainei, asfințit de sară./ Să smulg un sunet din trecutul vieții,/ Să fac, o, suflet, ca din nou să tremuri/ Cu mâna mea în van pe liră lunec;/ Pierdut e totu-n zarea tinereții/ Și mută-i gura dulce-a altor vremuri,/ Iar timpul crește-n urma mea... mă-ntu-nec!” (*Trecut-au anii...*).

Cu astfel de intuiții fundamentale ale timpului și spațiului, viziunea eminesciană își dovedește similitudini evidente cu viziunea marilor poeți care valorizează sensurile lor existențiale.

La Baudelaire, scurgerea timpului este răvășitoare, producând specificul spleen; este Timpul-Moloh, care îl înghite pe poet minut cu minut, sortindu-l la o prăbușire într-un hău al zăpezilor („Et le Temps mengloutit minute par minute,/ Comme la neige immense un corps pris de roideur...” - *Le Gout du Neant*). Timpul este Dușmanul (*L'Ennemi*) care aruncă eul în zona solitudinii, durerii, disperării prin exercitarea unei acțiuni neantizatoare, el rămânând „zeul sinistru, înspăimântător și nepăsător care amenință din fiecare secundă (*L'Horloge*) și țârâind „mărunt” ca greierul „țârâit” melancolic pe care-l găsim și la poetul nostru, în *Singurătate* sau *Melancolie*.

Pe șirul de ani, trăiți ca secvențe discontinue, își înalță viziunea sa despre timp Rainer Maria Rilke în poemul *Amintire*: „Și Știi dintr-odată: aceasta a fost/ și te ridici și-n față vezi spaima, figura și taina/ unor ani ce-au trecut” (trad. de Lucian Blaga). Ființa lui Rilke se cutremură la reconsiderarea acestei trene temporale din urma lui („Iar timpul crește-n urma mea... mă-ntunec”) în care e configurare de centre dinamice din care nu lipsesc - bineînțeles - *spaima și taina*.

Nichita Stănescu surprinde ecuația dintre stare și nestare în „câmpul” ființei: „Nu starea, ci nestarea noastră creează timp. Timpul este respirația noastră, marginea noastră, hrana noastră și pierderea noastră. Oprim timpul numai în somn și îl eliberăm pe câmpul ființei noastre. El este deasupra noastră. El este deasupra distrugerii noastre. Fără el noi nu suntem. Fiind al nostru și rămașiță a noastră, totuși noi nu suntem el. Născându-ne, suntem predestinați de a nu fi” (Nichita Stănescu, *Visul ca viață în vis*, în vol. *Fiziologia poeziei*, București, 1990, p. 339).

Timpul eminescian rezultă și el dintr-o punere în dreaptă cumpănă a mișcării și încremenirii; clipele curg într-un abis care le înghite, într-o „noapte a vecinicei uitări”. Sunt de fapt niște unde ale unui fluviu temporal invizibil, a „unui râu, ce nu-l vezi”, după cum spune în *Andrei Mureșanu*. Totul se rotește în jurul unui Centru axial al universului, al unui Timp al Domniei celei lungi, după cum îl definea sugestiv Rosa del Conte, rotire ce atrage o navigare lină, tăcută, maestuoasă, ca în vis, a planșelor, razelor, clipelor timpului pământean și a înșeși gândurilor, trăirilor și bucuriilor omului, acestea gustate ca trecătoare „desmierdări”: „Din noaptea vecinicei uitări/ În care toate curg,/ A vieții noastre desmierdări/ Și raze din amurg./ De unde nu mai străbătu/ Nimic din ce-au Apus -/ Aș vrea odată-n viață tu/ Să te înalți în sus” (*Din noaptea...*). Această „noapte a vecinicei uitări” este spațializată cosmic, cunoscând întindere și fiind abisul absorbitor de mișcări rotunde, uniforme, ciclice, agregate în mecanismul (inter) rotitor al cerurilor: „Astfel rotund se-nvârt în jur de soare/ pe când el însuși cu ele-mpreună/ O altă clipă-n veci o să coboare,/ Din trei mișcări mișcarea lor s-adună,/ Cu toți în

jos, toți împrejur de soare,/ Toți împrejurul altor fac cunună” (Pentru exemplificarea Timpului Domniei celei lungi, Rosa del Conte citează din *Povestea magului călător în stele*: „Vezi steaua că munții și-ntoarse și marea/ Îmblând neclintită în veciniciu-i mers”. Sistemul mecanizat de mișcări e invocat și în alte locuri: în *Luceafărul* sau în *Sărmanul Dionis*, bunăoară).

Eminescu îmbină - contrapunctic sau chiasmatic - timpul mișcărilor ce curg, adunate și încifrate, într-un fluviu de unde temporale invizibile, fiindcă nu știe „puterea care toarce al vremii fir” (așa cum recunoaște eroul său faustic Andrei Mureșanu) și Marele Timp cosmic (Timpul Domniei celei lungi), care e axul tuturor celor rotitoare. Axul însuși se rotește încet, încetinind și aglutinând tot ce e mișcare în jurul său. E o stare pe loc care agită clipele și întinde curse norocului destinului uman care mereu este învăluit în „țesătura” lor iluzorie: „Orice noroc/ Și-ntinde aripele,/ Gonit de clipele/ Stării-pe loc” (Stelele-n cer). Norocul nimerește pe aceste unde de timp al „râului ce nu-l vezi”, râu amăgitor ce le agită, ele rămânând într-o „țesătură” inertă, încremenită pe loc. În această „stare pe loc” a cărei fenomenologie preocupă un cercetător de azi (vezi Constantin Amărieuței, *Eminescu sau lumea ca substanță poetică*, București, 2000) încapă un întreg discurs - sub semnul gândirii extatice și „sub forma unei Ființe sau Neființe a Lumii” (p. 37). Starea pe loc e o stare originară, stare „de sine”, stare dintâi, adică absolută. Ea este indiferentă timpului, apărând de fapt ca timp pur, timp prin el însuși.

NE-SFÂRȘIREA (EMINESCU ȘI BRÂNCUȘI)

„Brâncuși a vrut să-i semene lui Dumnezeu și i-a reușit pe deplin acest lucru.” În această formulă memorabilă a poetului american Carl Sandburg nu trebuie să discifram doar un elogiu metaforic; e în ea indiciul unei intuiții magistrale a însuși tipului creativ brâncușian care valorizează în forme irepectabile demiurgismul de esență romantic într-o interfluență specifică antic/ modernă. Această întrepătrundere simbolică o observa, după cum se știe, unul dintre prietenii săi, pictorul francez Henri Rous-seau, cunoscut prin propensiunea spre primordial și antropoge-netic: „Tu ai transformat anticul în modern”.

Cu Brâncuși revenim la ecuația creativă obsedantă pentru romantici și caracteristică paradigmei romantice spirit/natură/ Dumnezeu, înțeleasă atât ca relații de analogizare, cât și ca relații de tensionare prin identificare empatică și separație individuală.

Brâncuși ni se revelă, prin structură și însuși fondul creației sale, ca un exponent al organicismului specific românesc care vede lumea în buna ei *rânduială*, iar sufletul ei ca fiind nu doar în natură, ci immanent naturii, deci ca fiind el însuși *natură*. Sufletul lumii ca ceva organic este axial în universul brâncușian. Sculptorul român merge programatic spre formele primare în care el se manifestă în chipul cel mai pur și mai relevant, spre esențe, spre arhetipuri. Ceea ce îl atrage nu e omul, ci nașterea acestuia, antro-pogeneticul deci, nu creatul, ci în-creatul, adică premorficul ce precede morfologicul ca atare.

Sculptor al începuturilor lumii, Brâncuși devine creatorul unor începuturi de forme. Forma se identifică, la el, esenței. Cadrele concrete ale existenței sunt părăsite pentru revelarea a însuși fluxului neîntrerupt al viului, pasărea e surprinsă în ideea de zbor, de străpungere a spațiului, masa tăcerii amalgamează ideea de nuntă, de viață cu aceea de moarte, coloana fără de sfârșit sensibilizează ideea de înălțare și transcendere a spiritului.

Așa cum observa Ricarda Huch, spiritualizarea naturii este esențialmente romantică, deoarece Dumnezeu este pentru romantici spirit, fără a înceta să fie și natură. Avem de a face cu un mod de înțelegere a universului care depășește atât panteismul cât și spiritualismul: „Pe cât de puțin poate fi omul făcut după chipul lui Dumnezeu fără trup, tot atât de puțin poate fi gândit și Dumnezeu în afara naturii. Fixarea continuă a naturii pe o direcție spirituală este esențialmente romantică și se poate observa în orice domeniu al spiritului. Ea ține de venerația, de asemenea esențial romantică, pentru individualitate. „Natura este individualitatea conferită principiului pur spiritual”. Ca urmare, chiar dacă scopul dezvoltării este apariția structurilor din ce în ce mai individuale, destinul spiritului omenesc nu poate fi niciodată desprinderea de natură, ci totdeauna pătrunderea mereu intimă a ei” (Ricarda Huch, *Romantismul german*, București, 1974, p. 358).

Opera sculpturală brâncușiană merge constant pe această fixare romantică a naturii pe o direcție spirituală și pe natura concepută ca o individualitate conferită principiului pur spiritual. Pătrunderea intimă a naturii este susținută de conștiința că anume în ea sălășluiește sufletul pe care-l caută.

Dacă ne propunem să înțelegem arta în mod heideggerian ca locuire, ca în-temeiere, observăm că Brâncuși nu urmărește decât înscrierea organică a naturii în natură, a naturalului în natural.

Pentru Heidegger, sculptura e o transpunere-în-operă ce întruchipează o transpunere-în-operă de locuri, o „croire de spațiu” (Raumen) și o „admitere-rânduire în spațiu” (Einraumen), adică o locuire și o așezare a lucrurilor. „Sculptura: întruchiparea adevărului Ființei în opera ei de ctitorie de locuri” (Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, București, 1982, p. 190). Numai că întruchiparea aceasta se cere spiritualizată până într-atât încât să nu aibă materialitate să se mire, să se înalțe și să se retragă în propria esență ca însăși natura. Locul și locuirea se identifică, în arta sculpturală.

Locuirea se face, la Brâncuși, conform aceluiași principiu romantic al fixării naturii pe o direcție spirituală, pe încadrarea firească, intimă a omului în mediul natural, cu un sentiment al domesticității, familiarității depline a acestuia. Între om și natură se stabilește o relație familială și familiară, casnicul prin înălțare năzuitoare devine cosmic.

Criticul american Sidney Geist vede în Ansamblul de la Târ-gu-Jiu un simbol al existenței umane, Masa *tăcerii* reprezentând începutul vieții, treburile lumești, mersul zilelor, *Poarta sărutului* - maturitatea, iar Coloana - transcendența și sublimarea. Conform unei a doua interpretări posibile, ele ar semnifica regnurile vegetal, animal, cristalin.

Mărturiile făcute de însuși sculptorul atestă aceeași semnificație: Ansamblul este un simbol al omului dinainte de naștere și *după* moarte. Această consemnare a Cellei Delavrancea este completată de o amintire a pietrarului care l-a ajutat la realizare: „Drumul omului în viață pornește de la familie, de la vatra părintească. Pleci de la mai multe cărări, trecând din etapă în etapă, unii rămânând în vraja iubirii, iar alții pornind spre glorie care nu se mai sfârșește niciodată. Asta înseamnă masa și scaunele, adică familia care dispare și rămâne în tăcere, dar de neuitat. Aleile încrucișate, drumurile despărțite; scaunele grupate... *Poarta sărutului* - este ultima etapă din

tinerețe. Prin aceasta se pot înțelege multe” „și ce anume, maestre?” A răspuns: „Omul iubește viața, pe sine însuși; băncile sunt lângă un drum lung, drumul lung al vieții spre gloria care nu are sfârșit - aceasta o simbolizează Coloana..” (Ion Alexandrescu, *Amintiri despre Brâncuși*, în vol. *Mărturii*, Târgu-Jiu, 1975, p. 43).

Prin acest Ansamblu, Brâncuși povestește în piatră legenda unor întemeieri ale omului român, a locuirii lui în spațiu cu tot drumul spiritual pe care-l parcurge. El se în-temeiază în profunda și adânc semnificativa tăcere a naturii, în umbra înființătoare, antropogenetică a strămoșilor trecuți într-o dialectică ciudată a uitării/amintirii. Pornește, bineînțeles, de la familie, de la vatra părintească în spiritul unei rânduiei date, rânduială care cuprinde și continuitatea întru rânduire. Pornește ca individualitate dintr-un evantai de cărări, adică dintr-un pachet de posibilități. Și aci prin Brâncuși vorbește parcă Hegel cu opoziția sa dintre legea familiei mijlocită de lumea eticului. Proiectându-se ca Sine într-un Altul, adică raportându-se la familie ca la o comunitate morală naturală, individul simte sub presiunea eticului că este scos din familie, că îi este subjugată naturalețea și singularitatea sa și este atras către virtute, către viață în și pentru universal. Sub semnul universalității el apare, în cadrul familiei, ca un mort, ca o umbră ireală și lipsită de consistență, căci „el nu este real și *substanțial* decât ca cetățean” (Hegel, *Fenomenologia spiritului*, București, 1965, p. 253). Sensul moral al familiei, comentează Noica, „privește nu devenirea, ci ființa înului, nu pe cel viu, ci generalitatea destinului familial; într-un sens privește pe cel mort, umbrele” (Constantin Noica, *Povestiri despre om*, București, 1980, p. 183).

Pornind de la mai multe cărări și trecând din etapă în etapă pe drumul sinuos al devenirii, omul devine umbră prin încorporare în familie apoi și prin dispariția familiei ca atare. Unul rămâne în umbra anonimă a iubirii, altul se proiectează în umbra luminoasă a numelui câștigat, a universalului concretizat în fapta ce se memorizează. Dispariția se dizolvă în tăcere, dar într-o tăcere de neuitat, căci familia dăinuie prin simpla întemeiere, prin descălecare, prin umbra însăși, prin continuitate adică, deoarece aleile se încrucișează, iar drumurile se despart mereu, scaunele se grupează. Și omul, în ciuda acestui joc, acestui teatru mișcător al umbrelor dăinuie, rămâne și după moarte prin faptul că iubește viața și se iubește pe sine însuși. Aici semnificația existențială profundă a Coloanei se întâlnește cu cea a *Mioriței*, în care Păcurarul își exprimă regretul nu pentru pericolul morții ca atare, ci pentru imposibilitatea de a fi lumit prin iubirea de viață și de sine.

O altă apropiere de demiurgismul romantic o vedem în simbioza conștientului și inconștientului care, în viziunea romanticilor, ar fi apărut ca un joc între cerc și elipsă (cf. Ricarda Huch, op. cit., p. 106): cercul reprezintă starea de totală inconștiență, cele două jumătăți nefiind separate, în timp ce elipsa semnifică conștiința de sine cu două focare care comunică și se reflectă unul în altul. Odată rotită, elipsa devine parabolă cu un focar în infinit, ceea ce simbolizează unirea sufletului inconștient cu natura. În această formă desăvârșită a conștiinței totale, fiecare punct al infinitului devine un focar al eului. Rotirea parabolei duce din nou la cerc.

Asemenea transferuri de la haos la un univers armonizat le găsim și la Brâncuși. Cartezianismul său geometric, expresie a unui univers bine rânduit, se constituie din forme ovoidale, elip-soidale, cilindrice, romboidale-clepsidrice, adică „neîncheiate” premorfice. Or, aceste forme duc tocmai spre prefigurarea rotundului, împlinitului, a armoniosului desprins din haos. Premorfi-cul este echivalent la el, după cum s-a mai spus, cu ideomorficul sau cu „skeumorficul”, adică cu imaginea abstractă, ideatică (= ideoplastică) opusă celei antropomorfe, zoomorfe și fitomorfe. Ca și la marii romantici, ca și la Eminescu în speță, prioritară e mișcarea spre formă, spre fund, spre rotund, spre „cerc”. E, așa cum observă Ion Pogorilovski și alți cercetători, un extaz general al „prăbușirii gravitaționale” spre nucleul primar: al tendinței de rupere de sine, spre extreme, spre clepsidric și centrifugă: „Formele se preling în ambianță până în pragul sciziparității, desfășurând, pe locul - altădată ocrotit - al nucleului, incredibile „gături”; materia migrează spre extremități, detaliile se dizolvă în linii de fugă iradiante evocând infinit bucuria expansiunii” (Ion Pogorilovski, *Brâncuși, apogeul imaginarului*, Târgu-Jiu, 2000, p. 141).

Această tensiune glisantă, „vectorială” cuprinzătoare și devoratoare de spațiu duce la „formele rezumate” sau la „formele generice”. (Henry Moore considera că oul este substratul artei brâncușiene). Cinetismul energetic romantic, materializat în zborul ca un „gând purtat de dor” spre Demiurg și în străbaterea a „câi de mii de ani” în tot atâtea clipe (la Eminescu), anticipează brâncușiana „prăbușire gravitațională” spre nucleul primar.

Milița Petrașcu, ucenică a lui Brâncuși, observa cu exactitate relația dintre energie și volum eliberată de academism: „Brâncuși este primul care a creat volumul de sine stătător. Așa s-a născut ideea energiei, a forței care produce impresiunea volumului. Brâncuși este un Descartes al sculpturii” (*Brâncuși văzut de Milița Petrașcu, Constantin Antonovici, V. G. Paleolog în convorbiri cu Victor Crăciun*, București, 2001, p. 46).

Ca și Eminescu, Brâncuși îmbină principiul dinamic al romantismului (Călinescu afirmă în *Universul poeziei* că „romantismul, ca stil, e trucul descoperirii aspectului mișcător al existenței” cu intuiția românească a integrării spiritului în ordinea cosmică („Fenomenele vieții omenești sunt o parte integrantă din ritmica universală”, afirmă Pârvan în *Idei și Forme*, București, 1920, p. 49). Este, la ei, o titanică lăcomie de cucerire a

universului, o tensiune între eu și non-eu, înțeles ca un cerc de realități concrete.

Romanticul experimentează dualitatea fundamentală a spirii-tului-centru și a realității-periferie, fiind, după cum afirmă George Poulet, „o ființă care se descoperă ca fiind centru” (George Poulet, *Metamorfozele cercului*, București, 1987, p. 132). Importantă în gândirea romantică e intuiția izvorului, „principiu al unei noi expansiuni a vieții”. E vorba de un izvor universal care, așa cum preciza Saint-Martin, însuflețește toate ființele și împarte fiecăreia focul nestins de unde totul își trage mișcarea. Această universalitate a tot ce este viu impune și o identitate de origine, și una de creștere între izvorul divin și izvorul individual. Ființa umană, ca și cea divină, se dezvoltă în felul unui principiu generator azvârlind dintr-o dată înafara lui însuși mulțimea nenumărată și necesară a razelor sale (Ibidem, p. 135).

Identificarea eului-centru și non-eului circumferențial se face printr-o extraordinară dinamizare.

Brâncuși realizează primul în sculptura mondială „volumul cu emanația fluidului ce dă putere spirituală de o mare intensitate” (Milița Petrașcu).

Instalarea eului eminescian ca centru implica o dezmărginire spațială de felul celeia din *Povestea magului călător în stele*, care traducea și dezmărginirea ilimitată a gândului („A pus în tine Domnul nemargini de gândire”, îi spune fiului de împărat zburător prin stele serafim însoțitor) sau însăși extinderea ființei în infinit: „E ființa-mi tremurândă / Care trece-n infinit, / Ca un fulger fără țintă, / Ca un cap fără zenit” (Ondina). Mișcarea tipică e cea de zbor sub formă de fulger, al cărui formă zigzagată, subtil-rom-boîdală, poate fi bănuită lesne și în *Coloana fără sfârșit*.

Luceafărul însuși pare, în zborul său spre izvorul universal, „un fulger nentrerupt”.

Intuiția celor doi creatori merge spre această creștere organică a energiei din energie ca în cazul fulgerului „fără țintă” sau „nentrerupt”, a stâncii din stâncă, a scării din scară, a umbrei din umbră, a unde din undă, a luminii din lumină, într-un cuvânt a ființei din ființă. Creația lor se pune temeinic sub semnul ontologicului pur. Ei exprimă - în poezie și sculptură - ființa ca ființă. Inertă, staticul este scos de ei din materie; rămâne mișcarea spirituală pură, devenirea într-o ființă. Iată ce spune în acest sens Noica despre Brâncuși, constatarea fiind absolut valabilă și pentru Eminescu: „Dar faptul că a reușit să redea infinitul în finit, zborul în fixitate și în materie inertă, identitatea într-o pluralitate care să nu fie de repetiție; faptul că putea pune sub ochii oricui devenirea în ordinea ființei, arătând că numai astfel ființa este ceea ce trebuie să fie, anume devenire într-o ființă, pe toate acestea el le-a exprimat fără nici o urmă de artificiu și virtuozitate (care există totuși în sugestia infinitului sau în sugestia identității în pluralitate la domnișoara Pogany) într-o statuie simplă, de la începutul carierei sale, o statuie ce reprezintă poate primul gând sau ceva din prima zi când Pământul a început să gândească. Ne place să încheiem o pagină de ontologie cu o făptură umilă - ca și Ființa câteodată - cum este *Cumenția Pământului*” (Constantin Noica, *Istoricitate și eternitate*, București, 1989, p. 52).

Brâncușianismul este în fond eminescianism. Autorul lui *Memento mori* desenează și „sculptează” coloane iară sfârșit, formele coînmurări propriu-zise urieșindu-se prin creștere și înălțare și conjugându-se cu forme arcate, cu porți ale bolții. Scările, arcurile și porțile vădit brâncușiene constituie o arhitectură cosmică bizară. De fapt e o scară uriașă ce se proiectează dinspre pământ spre cer și o altă de asemenea uriașă care se proiectează în sens invers dinspre cer spre pământ: „Pe un nou luminos / Am văzut la cer o scară / Ridicându-se de jos // Într-a cerului mărirea / Scara de-aur se pierdea” (Basmul ce i l-ar spune ei). „Doma stralucește-n noapte ca din marmură zidită, / Prin o mreajă argintoasă ca prin vis o vezi ivită, / A ei scări ajung din ceruri a stâncime negri colți” (*Memento Mori*). Scările cu o asemenea interpunere de perspective sunt formate fie din stânci urcate pe stânci „pas cu pas în infinit”, fie din nori și umbre într-un spectacol combinațional baroc cu înălțări, închegări, încremeniri și boltiri, augmentat de jocul ireal al luminii și aerului: „Dar un nor pe ceruri negru se înalță și se-ncheagă, / Se formează, - ncremenește și devine-o domă-ncreagă, / Plin de umbra de colonne ce-l înconjură-npre-jur, / Prin columnele-i mărețe trece câte-o rază mată, / A lui cupolă boltită e cu-argint înconjurată, / Pe arcatele-i ferestre sunt perdele de azur”.

Mișcările sculpturale eminesciene se concretizează astfel în colonne însoțite de jocul clarobscur al propriilor umbre și dispuse în formă de galerii larg boltite, de casteluri, dome, porticuri, urieșizate în infinite perspective cosmice. Mișcările sunt ascensionale sau discensionale și iau chip de *scară*.

O profundă notă brâncușiană găsim și în vibrația ce se imprimă spațiilor siderale; acestea sunt neliniștite cu zbor, precum în *Codru și Salon* unde ființele planetelor reintră în viață în vechile lor legi „neliniștind cu zborul veciile întregi”.

Sunt mișcări arhetipale, tremure de ființă primordială aruncată în timp și spațiu. O scenă brâncușiană superbă apare în *Memento mori*: mitica zână Dochia care cheamă pasărea măiastră ce vine spre a se așeza pe umărul ei zburând prin aerul cu umede și tremurând lumine: „Pe-umărul Dochiei mândre cântă pasărea măiastră, / Valuri râd și-ntunecoasă mână lumea lor albastră, / Repezind luntrea bogată pe șiroiurile lungi”.

Aceeași arhitectură din galerii constituite din coloane și arcuri o are, în viziunea eminesciană din *Memento mori*, și codrul: „Codrul - înaintea vrajei - o cetate fu frumoasă,/ A ei arcuri azi în ramuri, a ei stâlpi sunt trunchiuri groase,/ A ei bolți streșini de frunze arcuite-ntunecat”.

Mircea Eliade vorbea despre faptul că fiecare mare creator redescoperă anumite simboluri în mod intuitiv. „Fără îndoială, precizează mitograful, asemenea simboluri centrale sunt „revelate”: ele coboară dintr-o zonă extrarațională, pe care o putem sau nu numi inconștient (căci se înțeleg foarte multe prin acest cuvânt)” (Mircea Eliade, *Despre Eminescu și Hasdeu*, Iași, 1987, p. 21). Atare simboluri sunt ecumenice, adică au valabilitate metafizică și au un fond universal, originile lor fiind absconse.

Eminescu și Brâncuși merg și ei intuitiv spre câteva simboluri centrale care în plan metafizic ne revelă fie punctul genetic prim, fie zborul transcendent și nesfârșirea. Amândoi imaginează un axis mundi pornind de la Coloana cerului, de la Stâlpul cosmic, existent în folclorul românesc și în concepțiile megalitice. *Coloana fără sfârșit*, după cum afirma însuși sculptorul, sprijină cerul. Același Mircea Eliade pornește în descifrarea semnificației Coloanei de la semnificația pe care o dădea însuși Brâncuși: „... el o asemuia cu Coloana cerului, cu Stâlpul cosmic ce susține bolta și face cu puțință joncțiunea dintre cer și pământ”. Imaginea coloanei, asociată motivului folcloric românesc al columnei cerului, arborelui vieții sau pomului cunoștinței și temele mitologice ale popoarelor nord-asiatice (Muntele central, Arborele cosmic etc), face parte din simbolică ascensională a zborului, a transcendenței, atât de pregnantă după cum am văzut și la Eminescu: „Este notabil că Brâncuși nu a ales forma pură a coloanei - care nu ar fi putut semnifica decât soclul, decât temelia cerului -, ci într-o formă romboidală indefinit repetată, pe aceea care o face asemănătoare unui arbore ori unui stâlp jur împrejur crestat. Cu alte cuvinte, Brâncuși a dat în vileag sensul simbolic al ascensiunii, fiindcă ne putem imagina că în acest arbore celest avem poftă să ne cățărăm” (Mircea Eliade, *Brancusi et les mythologies*, în *Temoignages sur Brancusi*, Paris, 1967, p. 15-16).

La Eminescu, arborii celești se înalță pe aripile largi ale fanteziei, astfel încât zborul visului Cătălinei în *Luceafărul*, care este bineînțeles *Coloana fără sfârșit* a lui Eminescu, provoacă și electrizează cele două zboruri ale lui Hyperion, unul spre Demiurg și altul spre Cătălina, transcendentul și contingentul comunicând astfel pe scara întinsă a gândului care imită nesfârșirea surprinsă romboidal la Brâncuși, a cărei *Coloana fără sfârșit* este, firește, *Luceafărul* său.

Luceafărul și *Coloana fără sfârșit* se întâlnesc temeinic prin această sugestie adâncă a unui axis mundi arhetipal care simbolizează ideea nesfârșirii.

ABISUL

Dacă pentru Parmenide abisul nu există (căci ființa e ceea ce este, iar neființa e ceea ce nu este), iar pentru Sartre el este posibil fiindcă omul apare ca o ființă a îndepărtărilor și a interogației „prin care neantul se manifestă în lume”, pentru Heidegger omul e cel căruia ființa i *se dă* anume pe fundalul abisului originar. Or, acesta nu înseamnă decât negativitatea pură, neantul, „nimicul”.

Ce-i drept, chiar un poet satanic ca Baudelaire surprindea și clipe faste de sărbători ale creierului și ale simțurilor când pot fi percepute senzații mai răsunătoare și „când cerul de azur mai transparent se adâncește ca într-un abis infinit, când cuvintele sună muzical, când culorile vorbesc, când parfumurile povestesc despre lumi întregi de idei” (Elevation). Frumusețea unui asemenea abis supranatural, proiectat de sărbătorile gândurilor și simțurilor, se șterge repede sub presiunea spleenului ce se infiltrează și se încuibează în suflete, (re)devenind vid, abis originar.

Conform simbolisticii tradiționale, Abisul care ne trimite în mod obișnuit la ceva fără sfârșit, la adânc și înalt (deci atât la coborâre, cât și la urcare) poate fi un hău sau un monstru devorator (leviatan, în Biblie), dar și un tărâm htonian arhetipal (al Marii Mume), un „sediul” al Inconștientului. Abisul leagă, la Eminescu, „punctele solstițiale”, începutul și sfârșitul cursului lumii (Memento mori). La marii poeți, există o disponibilitate generală de a se prăbuși în adâncurile sufletului.

Omul baudelairian se autodefinește ca om al abisului sau mai exact al abisurilor; el cade din abis în abis, dat fiind că golurile i se deschid cu orice prilej: „Atât moral cât și fizic, am avut întotdeauna senzația abisului, nu numai abisul somnului, dar și abisul acțiunii, al visului, al amintirii, al dorinței, al regretului, al remușcării, al frumosului, al numărului etc.” Simte, prin urmare, vertijul unei prăbușiri universale, sub semnul disperării totale, în străfundurile ființei, văzându-se, așa cum comentează Jean-Paul Sartre, „incomparabil, incomunicabil, necreat, absurd, inutil, părăsit în izolarea cea mai completă, suportând singur propria sa sarcină, damnat să-și justifice singur existența, sustras neîncetat de sine, lunecându-și printre degete, ghemuit în contemplație și, în același timp, aruncat în afara sa într-o urmărire nesfârșită, abis fără fund, fără pereți și fără obscuritate, mister în plină lumină, imprevizibil și perfect cunoscut” (Jean-Paul Sartre, Baudelaire, București, 1969, p. 36-37).

Omul eminescian nu are, bineînțeles, o atare disponibilitate universală și prea teatrală, exhibitivă de a cădea în abisuri, în schimb, senzația căderii este, la el, devastatoare în punctul culminant al trăirii, al hybrisului. Abisul este pentru el golul absolut, adică însuși golul Nimicului. În străfundurile ființei sale, este Neființa cu toată negativitatea ei.

Abisul se identifică, în cazul lui Kafka, unei prăbușiri totale a ființei, care e determinată de conștientizarea singurătății ca realitate certă, neechivocă, apropiată de ultima limită („Și unde mă-mpinge? Poate - și asta pare cel mai convingător răspuns - să mă ducă spre nebunie...”, notează el în Jurnal) și de disonanța dintre timpul interior și cel dinafară, al mersului obiectiv al lumii exterioare, disonanță care duce la o totală scindare și „ciocnire sălbatică între ele” („Ceasurile nu mai merg la fel, cel lăuntric grăbește, în chip drăcesc, demonic, în orice caz neomenesc, cel din afară șchiopătă mai departe, în ritmul lui obișnuit”). Ritmul dereglat al trăirii lăuntrice e cauzat înainte de toate de introspecție care nu mai îngăduie gândurilor să se liniștească, împingându-le într-un flux nestăvilit și incontrollabil (Franz Kafka, *Pagini de jurnal și corespondență*, București, 1984, p. 218).

La Eminescu, introspecția devine de asemenea ea însăși o fantasmă, un abis devorator al gândurilor - gând devorând gândul, vid în care se cascadează alt vid mai mare și mai înspăimântător, mișcare înghițită de o mișcare și mai vertiginoasă. Este zadarnică încercarea eului de a se capta din vârtejul năucitor; deși e îmbrăcat în mantie de rege și născocesc timpul, eul, dezbinat în eu și chipul eului, se afundă și mai mult în acest vârtej și își pierde orice semn identitar. Timpul, nemilos, nu-i recunoaște chipul: „El nu-mi zărește ochii, el nu-mi aude mersul/ Ce-l sperie - trecutul - gigant cu visuri sumbre./ Viitorul gol, nimica și umbra unei umbre./ A clipelor cadavre din cărți el stă s-adune./ În petice de vreme cătând înțelepciune./ Ce înțeles au ele... ce este a lor fire?/ Nimicnicie, umbră, mizerie, peire” (Conjesiune).

Însuși poetul își definește confesiunea ca fiind *cumplită* și echivalentă cu durerea întregii lumi; pe vectorul glisant al timpului care se mișcă regresiv, venind de-a-ndăratelea dintre un gol în alt gol, din umbră în umbră acesteia, dintr-un vis sumbru într-un vis și mai sumbru, dintr-un gol mort al timpului în petice de vreme și clipe-cadavre ce se adună din cărți, îngrămădindu-se, cresc-când, bineînțeles, într-un gol mort și mai mare. Toată această creștere negativă, inversată a golului viitorului, după principiul paradoxal al regresivității progresive care potentează (ne)înțelesul trăirii sufletești, este absorbită - de asemenea regresiv progresiv - de consternanta întrebare dublă cunținând și o suspensie care mărește nedumerirea și neajutorarea („Ce înțeles au ele... ce este a lor fire?”) și de șirul sinonimic, izomorfic al denominative lor concrete, care anume prin această concretitudine goală, sustrasă sugestivității difuze, accentuează și mai puternic mișcarea rostogolitoare a golului și lipsa lui de înțeles („Nimicnicie, umbră, mizerie, pieire”). E o prăbușire kafkiană și, firește, bacoviană într-un gol ce se rostogolește vectorial-regresiv spre ființa eminesciană născută din viitor sub formă de lavină de goluri ce cresc în rostogolire ca bulgării de zăpadă.

Or, nu numai introspecția poate arunca în abis; meditația morală îl poate duce și ea în zona golului de **înțelesuri**, precum se întâmplă în *Andrei Mureșanu*, unde se aduna „planul de rele” (re-vărsate asupra „ginții mele”) dimpreună cu „ruinile sfărmate / A lumii-mi dinăuntru”. Abisul etic îl formează „planul adânc-și ret” și „sămânța dulce a răului” în care s-a pus „puterea de viață”, Șirul cugetării morale este scrântit din cauza acestei conștiințe treze, veghetoare asupra teatrului răului. Eul nu se mai poate capta cu consistența sa individuală din acest spațiu și timp demonizat al reflecției etice care-i „sfarmă” lumea interioară.

Am văzut că starea melancolică prezintă la fel un abis, spre care eul alunecă mai discret și mai lent, fără a atinge puseele in-trospecției și meditației morale, dar tot atât de irezistibil sub vraja apropierei de golul neînțelegerii, ca în atât de dens sugestiva *Peste vârfuri trece lună*.

Abisală este și însăși oglindirea narcisiacă a eului, ce este joc al reflectării ființei în care esența ei se învâluie, se încifrează, devine și mai ascunsă. Alter ego-urile, Chipurile eului, după cum le spune însuși poetul, sunt problematizate, interogative, „luciferizate” actualizând întrebarea hamletiană a fi sau a nu fi și (pre)simțind mereu primejdia ruinării, „sfărării”, „scrântirii” șirului gândurilor și a demonizării acestora care devin, ele însele, prin demoni-zare sfărmatoare de lume: „Și-un gând îmi vine aspru, adânc, fără de milă/ Și sfărmat de lume” (*Andrei Mureșanu*). Anume în această fază a extremei demonizări este invocat Satan, „geniul disperării”, pentru a-i cere condamnarea la „coborârea în iaduri” și transformarea într-un „stăpân al geniilor pierii”: „Taci, taci, suflete mândre, nu răscoli cu-atâta/Grozavă ușurință titanica turbare / Ce-n așchii sclipitoare gândirea mi-o sfărâmă./ Stinge, puternic Doamne, cuvântul nimicirii / Adânc, demonic-rece, ce-n sufletu-mi trăiește,/ Coboară-te în mina, mă fă să recunosc / C-a ta faptură-s slabă-s. Nu mă lăsa să sper / Că liber-mare-mândru prin condamnarea ta / N-oi coborî în iaduri de demoni salutați,/ Ca unul ce meritui de a le fi stăpân - / Stăpân geniilor pierii! Ce gând superb!...” E o alunecare în abis, reprezentată ca „o coborâre în iaduri” și proiectată într-un elan demonic-titanian al disperării.

Cât privește dragostea, ea este prin însăși natura sa un sentiment abisal deoarece își aruncă sondele de-a dreptul în zona adâncimilor subconștientului.

Apariția fantasmei femeii ca „înger căzut” provoacă o colorare ontologică negativă în negru - o înnegrire progresivă, halucinato-rie, cu adevărat abisală, ce traduce întunecarea lumii lăuntrice a poetului. Aci nu mai e posibilă nici o exteriorizare titaniană; ca și autoblasfemia din *Rugăciunea unui dac*, autooprobriul din *Viața mea fu ziuă* - în prima sub formă de rugăciune, în cea de-a doua sub formă de jelanie - se repliază, se retrage în propriul miez întunecat conform principiului cercului existențial închis. E chiar o plăcere perversă, mazochistă a alunecării în acest cerc în care se instalează un negru neantizator: „Viața mea fu ziuă și ceru-mi un senin,/ Speranța, steaua de-aur mic-mi lucea în sân / Până ce-ntr-al meu suflet deodat' ai apărut, /O, înger căzut!// Și două stele negre luciră-n negru foc/ Pe cerul vieții mele; - iar geniul-noroc / Mă lasă-n lume singur, dispare în abis / De nour și de vis.// O rază din privire-ți mi-a-nnegrit,/ Din sânul meu speranța divină a fugit;/ Norocul și-a stins steaua... De m-ai iubi măcar - / O, înger de amar!// Dar nu!... Din lumea-mi neagră tu zbori în calea ta, /Sub pasul tău pe-arenă de aur vei călca, /Când eu pierdut în noapte-mi nimic nu mai sperez,/ Ci vecinic te visez”.

Poezia e scrisă la 1869 și e plină de poncifele sentimentalismului vaporos romantic; oricum abisul de nour și de vis anunță neteatralele căderi tragice în abis ale poetului de mai târziu. Suntem în aceeași sferă de acțiune a factorilor demoniaci, astfel încât a trăi dragostea, după cum ne încredințează poezia Ghazel, înseamnă a trăi „o viață obscură,/ Demonic-dulce, amoroasă, spasmo-tică, febrilă” care alimentează senzația alunecării în golul inexistenței: „Parc-am trecut noi amândoi în noaptea neînțelegerii”.

Există, la Eminescu, ceea ce s-ar putea denumi abisalitatea *interogației: întrebarea* - or, multe din poemele sale se axează pe un adevărat flux interogativ - deschide abisuri imprevizibile, sporește abisul inițial. Omul **eminescian**, *ființă întrebătoare* prin excelență, este neantizat de întrebările care apar surprinzător sau obsesiv, care se succed în această reluare persuasivă, se încrucișează și se anulează una pe alta, contopindu-se, de fapt, într-o singură întrebare pe care o formula în una din primele sale poezii: „Au e sens în lume?”

Introspecției îi poate lua locul *prospecția*, adică cercetarea existenței prin întrebări directe. Multe din antume impun, astfel, o meditație existențială frustră, concretă, vizând fără ocolișuri obiectul, între acesta și întrebarea nefiind vreo distanță, vreo paranteză, vreo descifrare colaterală. În acest caz nu mai este întrebătoare și ființa (poetului), ci numai și numai ființarea sau ființa ființării. Ce-i drept, anumite pregătiri expozitive, de obicei sentimentale, confesionale, cu vădită tentă autobiografică premereg întrebărilor propriu-zise care vin să accentueze creșterea abisului ce ruinează lumea dinlăuntru: în *Urât și sărăcie*, ca să ne oprim la un singur exemplu, fluxul mărturisirii este întrerupt de opt întrebări, una fiind reluată laitmotivic: „Și ce-ți rămâne-n urmă? vreme și sărăcie!”; „Ce ți-a rămas la urmă? urât și sărăcie”; „Ce vă rămâne vouă? Urât și sărăcie!”

Câmpul semantic al abisului (sau hipogenul semantic, după cum îi zice C. Barbu) este extrem de larg și variat; realizând o construcție figurativă care sensibilizează golul nesfârșit al lumii: *abis, genuine, prăpastie*,

chaos, noian, repaos, întuneric, pustiu și *pustie sau pustietate, vid, neant, gol, nimic, pace, singurătate* (a mării), *adânc, nemărginire, liniște, infinit și nefinire, moarte sau neființă*, la care se mai adaugă construcțiile metaforice mai dezvoltate: „noaptea neființei”, „clipa obscură”, „viața obscură”, „noian de apă”, „valurile vremii”, „negura eternă”, „negura de vremi”, „noian de neguri” „liniștea uitării”, „liniștea uitării celei **oarbe**”, „**liniște** eternă”, „eterna pace”, „timpul nesfârșit”.

Abisul, perceput ca gol ontologic, este pre-figurat, figurat și con-figurat în astfel de izomorfii metafizice care sugerează, revelă sau semnifică real. El ad-vine în (spre) prezent sau se îndepărtează de prezent conform principiilor parousia/apousia (după observația lui C. Barbu), înfațișându-se în proiecții spațiale, temporale, cinetice sau în noțiuni metafizice.

Abisul nu se suprapune total Nimicului, el reprezentând posibilități (re)creative, atrăgând în viață prin „dorul nemărginit” „colonii de lumi pierdute” și generând și un timp benefic, caiotic, din care eul își poate recupera esența identitară pierdută sau ultragiată.

Indiscutabil, nu căderile descensive în abis care nu depășesc obișnuitele canoane romantice (în coșmarul lui Toma Nour apare „un abis întunecos unde cădeam mereu, mereu”, iar în *Sărmanul* Dionis atestăm o cădere ca fulgerul jos în „adânc” în „întunericul liniștit, negru-mort, fără sunet și lumină”) și nu înnegririle teatralizate ale viziunii (ca în *Viața mea fu ziuă*) aduc adâncimea tragică eminesciană, ci plutirile, lunecările și glisările într-un abis spațiat orizontal și perspectivă prin imense conuri de întuneric sau de substanță noptasă, care-i un amestec ciudat de vis și iluzie. Chiar dacă și căderea, și stingerea, și sensul de alunecare psihică, o mai mare putere sugestivă o are stingerea în hăul sinonimizat cu întunericul, mișcarea încetinită într-un spațiu abisal orizontal, într-un neunde incert care îl împinge pe poet mai degrabă spre o margine a uitării, în care visurile și iluziile se topesc „ca paserile mării”. Această disparență înceată, alunecătoare, plutitoare are un efect tragic mai puternic decât căderea propriu-zisă în abis: „Gândirea noastră spuma zădărniceii noastre./ Iar visuri și iluzii, pe marginea uitării./ Trec și se pierd în zare ca paserile mării” (*Nu mă-nțelegi*, varianta).

Nimicul în care plutește omul eminescian este un vid plin de gândurile, visele și iluziile lui. Acest nimic este analogic vidului plin descoperit de fizica cuantică: „În vidul cuantic lotul este vibrație, o fluctuație între ființă și neființă. Vidul cuantic este plin, plin de toate potențialitățile, de la particulă la univers” (Basarab Nicolescu, *Transdisciplinaritatea*, Paris, 1999, p. 73).

Nimicul se umple și la Eminescu de potențialități, semănând într-o variantă a *Luceafărului*, cu „o noapte vergină”, din care apare ca făptură Hyperion: „Hyperion, izvor de vremi/Și-ntregitor de spațiu / Din noapte vergină tu chemi/Voința fără sațiu”. În *Terține* dăm chiar de „Al gândurilor visătorul chaos” deci de un haos care n-are nimic aci cu vidul, ci, din contra, fiind un plin.

Prin această nuanță, Eminescu se deosebește de poezii abisului pur.

Abisul baudelairian, bunăoară, este abisul morții, „hăul fără de ecou” care nu importă dacă este Raiul sau Iadul: „Plonger au fond du gouffre./ Enfer au Ciel, qu'importe?” (*Le Voyage*). Această în diferență în fața „hăului fără de ecou” este tragică, lăsând doar șansa de a afla la fundul Necunoscutului ceva nou: Au fond de L'Inconnu pour trouves du nouveau! Cu incertul ceva nou se încheie fatal drumul cunoașterii și căutării omului baudelairian pornit să găsească „fructele miraculoase ale Lotusului parfumat”.

La Rimbaud, abisul este „abisul de azur”, identificat cu o „fân tână de foc unde mări și fabule se întâlnesc”. Abisul de azur se proiectează într-un înalt și o depărtare, populat de niște îngeri care apar ca semne de lumină fulgerătoare. E un spațiu al nimicului, fără Dumnezeu. *Înălțimea* și *depărtarea* au o acțiune desacralizatoare.

Pentru Bacovia, lumea întreagă e un abis, el nefăcând altceva decât să dea expresie Lumii ca Abis, Lumii ca imens gol existențial ce exercită o fascinație demonică, generând o permanentă senzație a căderii: „Ascultă cum greu din adâncimi / Pământul la dânsul ne cheamă” (*Melancolie*); „Să mă las pe pat, ochii să-i închid / Pot. în curând va cădea în vid / Tot” (*Monosilab de toamnă*); „Și-ascuți pustiul / *Ce melancolie*” (*Rar*). Abisul exterior și cel interior se proiectează specular unul în altul, provocând satanicul bacovian stimulator de moarte și nebunie: „Ce basme talăn -gile spun!/ Ce lum-așa goală de vise!/. Și cum să nu plângi în abise./ Da cum să nu mori și nebun.// Oh, plânsul tălângii când plouă!” (*Plouă*).

Blaga identifică de asemenea abisul cu nimicul, producător de iremediabilă spaimă: „Mamă, - nimicul - marele! Spaima de marele/ îmi cutremură noapte de noapte grădina./ Mamă, tu ai fost odat' mormântul meu” (*Din adânc*).

La Eminescu, abisul nu vine ca ceva de domeniul existenței gata; el se instiue ca un ax, în urma căruia sau înaintea căruia timpul-spațiu crește, se întinde ca o trenă pe care el o lungește sau o scurtează. Comparându-l cu Wagner, Edgar Papu afirma că în cazul poetului nostru nu se poate constata o voință viscerală de a trăi; de aceea calea spre liniștea eternă e mereu presărată de avânturi reluate. E o trăsătură numai a lui: „Ca un om suprasolicitat de acest efort titanic al cuprinderii, Eminescu are, chiar pe planul depărtării, nostalgia repaosului,

căreia îi dă cele mai ademenitoare și fascinante expresii („mi-e sete de repaos... setea liniștii eterne... stingerea eternă”) (Edgar Papu, Poezia lui Eminescu, elemente structurale, București, 1971, p. 128). Observația e valabilă și în ce privește traversarea abisului. Abisul eminescian poate semnifica și abisul Unului (ca în viziunea misticilor) și hăul primordial (topos romantic obișnuit) și golul monstruos în care cad „rebelii demoni” ai lui Ion Heliade Rădulescu, sau eroii visători, și „hăul fără de ecou” baudelairian, și vidul satanic bacovian, dar e pus până la urmă în sfera potențialității, vibrând, ca și cuantele, între ființă și neființă.

DESTINUL

Nu existența destinului, ci conștiința că el există marchează tragic omul. Oedip ascultă mai întâi de destinul său, după cum observă Albert Camus în Mitul lui Sisif, fără să știe; abia din clipa în care *știe*, începe tragedia lui. Omul conștientizează existența unui destin *al său*, fără ca să se gândească de îndată și la Marele destin. Sisif știe că destinul său îi aparține și „dacă există un destin personal, în schimb nu există destin superior, sau cel puțin există doar unul singur, pe care el îl socotește fatal și vrednic de dispreț”. Având parte de clipa subtilă când omul își consideră propria viață, Sisif, întors la stânca sa veșnică, privește la șirul de fapte care n-au nici o legătură și care devin destinul lui, creat de el, unit de memoria lui și pecetluit foarte curând de moarte. El își urcă în continuare stânca sub semnul acestui destin orb, de care este legat prin faptul că este om.

Omul eminescian stăruie deopotrivă în sfera norocului (a destinului personal) și în spațiile vaste al Marelui destin, în care vede o desfășurare dioramică de destine în cadrul Marii istorii, fără a evia tărâmul intermediar al sorții.

Nu îmbracă, prin urmare, doar masca omului damnat romantic, ci este marcat și de concepția noastră populară despre *ursită*, care ține de menire, de predestinare și care poate fi conjurată fie sub formă moderată de rugă, fie sub forma mai violentă de blestem. Dispunem de o tradiție bogată în acest sens, pe care au impus-o cu note originale aparte Hasdeu, Bolintineanu, Macedonski sau Arghezi.

Acesta din urmă roagă pe Dumnezeu să-i reîntoarcă rostul prin semnele depărtării trimise în chip de îngeri („În rostul meu tu m-ai lăsat uitării / Și mă muncesc din rădăcini și sânge./ Trimite, Doamne, semnul depărtării, / Din când în când, câte un pui de inger” - Psalm) și înjură chiar vremea („Să șchioapete ziua ca luntrea dogită, / Să-ntârzie ora în timp să se-nghită / Și, nemărginită, secunda / Să-și treacă prin suflet, gigantică unda:/ Pe sârma tăioasă a veciei, în scame / Și rumegătura să vi se destrame” -Blesteme). Or, nu gestul conjurării contează, ci relaționarea tensionată cu existența; importantă este perceperea destinului pe fundalul unei neliniști a viețuirii ca atare când lucrurile, după cum zice Cioran, devin prilejuri de tremur și fior care le desfigurează și aduc o nesiguranță.

Neliniștea aceasta se focalizează intens și scoate în prim plan eul ca subiect absolut: „în paroxismul neliniștii omul devine subiect absolut, fiindcă atunci a luat în mod total conștiință de sine însuși, de unicitate și de existența exclusivă a destinului său” (Emil Cioran, *Cartea amăgirilor*, București, 1991, p. 33). Neliniștea absolută e cea care aduce subiectul în postura demiurgică a unicității.

Unicitatea trebuie înțeleasă ca o existență ireversibilă, ca existență singură: „Neliniștea absolută duce la singurătatea absolută, la subiectul absolut. Neliniștea topește și destramă lumea pentru însingurarea totală a ființei” (Ibidem). Ca subiect absolut, eul parcurge acest drum ineluctabil de la singurătatea neliniștii la singurătatea ființei sale în fața destinului. Lucian Blaga medita cu o durere stinsă asupra acestui drum: „Chiem spre miază-zi și noapte, n-am răspuns./ Să ard singur, orice zare să mă-nfrângă / ursitoarele începutului mau uns” (*Lângă vatră*).

Câmpul conotativ al destinului nu este, la Eminescu, atât de bogat precum cel al abisului, al suferinței sau melancoliei, poetul fiind constrâns să oscileze între destin care în latină are mai degrabă semnificația de nefavorabil (predicție, destin, voință a zeilor, nenorocire și tot ce ține de soarta tristă - dezastru, calamitate, destin comun ce înseamnă moartea), limba română păstrând sensurile de soartă, viitor, forță sau voință supranaturală despre care se crede că hotărăște tot ce se petrece în viață, fatalitate, soartă cu substraturi mai multe (forță sau voință supranaturală, destin, fatalitate, noroc; dată, scrisă, zodie, ursită, „parte” în accepția populară, condiție de viață, evoluție, desfășurare a unei acțiuni, deznodământ; judecată, hotărâre, asociată cu înțelesul venit prin expresia „a trage la sorți” de petricică, tăbliță de lemn sau metal care se folosea la tragerea la sorți, precizare, stare, rang, dar și capital dat camătă) și noroc, căruia limba noastră i-a imprimat nuanță de șansă și de favoare.

Norocul (șansa) stă deopotrivă sub puterea legii și cea a întâmplării. Mai exact spus: dezvăluie limita legii, dar, în același timp, și forța fatală a întâmplării. (Corneliu Mircea exemplifică faptul că „norocul pornește de la conceptul legii finite, dar se axează, în cele din urmă, pe întâmplarea ce guvernează actul alegerii competitive” atât prin versurile din *S-a dus amorul...*, cât și prin versurile populare: „Cine are noroc, are, / Cine nu, până când moare”; „Mândră peană-i norocul, / Nu se face-n tot locul, / Nici nu-l are tot omul. /Că se face lângă cale / Și s-alege cine-l are”, cf. Corneliu Mircea, *Cartea ființei*, București, 1980, p. 125-126).

Raportul ascuns dintre lege și întâmplare e surprins și în reprezentarea populară asociată a *părții* și norocului („Cum ți-i partea și norocul /Așa-ți-i pe lume locul”; „Așa i-a fost partea și norocul”; „Unde-i noroc și parte”; „Unde nu-i noroc și parte”).

Poetul nuanțează, însă, această semnificație uzuală, contaminând-o cu înțelesurile mai adânci ale destinului și *sortii*, deplasând-o chiar în registrul tragicului, unde neliniștea proiectează eul ca subiect absolut care nu se poate „percepe” fără conștiința demiurgică a unicității.

Să semnalăm aci și impactul deosebit pe care l-a avut asupra lui Cioran sentimentul eminescian al destinului exprimat în violentul (auto)blestem al Dacului în care se conține o abisală deznădejde în fața fatalității pustiitoare, o amărăciune și o mânie întrepătrunse, „o plenitudine răzvrătită împotriva ei însăși”. E „o teribilă și exaltantă incriminare a existenței”, al cărei ton și violență au marcat atât *Pe culmile disperării*, *Precis de decomposition*, precum și meditația obsesivă asupra destinului din alte volume și din Caiete. Avem două mărturii documentare epistolare (în scrisorile adresate lui Constantin Noica din 5 martie 1970 și fratelui său, Aurel Cioran, din 24 martie 1975), la care se adaugă un text scris în limba franceză și reprodus în românește în Secolul 20 (nr. 328-329-330) și un altul publicat în ziarul Comedia din 1943 (vezi „Viața Basarabiei” nr. 1, 2003).

Nirwana (titlul unei variante a *Rugăciunii unui dac* transcris în germană) cu vidul și extazul ei - obsesie cioraniană constantă - constituie un prilej de meditație accentuat-emesciană: „...într-un anume sens eu descind direct din *Rugăciunea unui dac*, al cărei ton violent, rostit ca un blestem și nu ca o iertare, mi-a plăcut întotdeauna” (Emil Cioran, *Scrisori către cei de-acasă*, București, 1995, p. 130-131).

Rugăciunea unui dac, care l-a ajutat pe Cioran „să reziste ispitei de a pune capăt la toate”, îi alimentează credința într-un „nenoroc originar” într-o moștenire funestă, care nimicește orice veleitate de speranță („une malchance originelle” „un legs funeste qui ruine toute velleite d'espoir”).

Rugăciunea Dacului se va extrapola într-o obsesie generală a destinului (neantului) valah, care, în concepția sa, ne urmărește, ne chinuie, ne muncește veghile: „Nenorocul valah simțit în vine face cât boala lui Pascal - și, până-n gât fiind în el, ești Iov automat” (Emil Cioran, *Îndreptar pătimas*, București, 1991, p. 65).

Fatalitatea e irezistibilă în cazul destinului (neantului) valah, astfel încât nu mai poți disprețui acest nenoroc: e prea mare, zdrobindu-ți ironia, ciuntindu-ți surâsul, spulberând ușurințele deșteptăciunii.

La *Rugăciunea unui dac* se referă, în *Căutarea intermitentă*, și Eugen Ionescu, ceea ce e o dovadă indiscutabilă că Eminescu i-a marcat și lui meditația înfrigurată asupra stingerii eterne în care dispare fără urmă individul, asupra Absolutului și Nimicului (a se vedea eseul nostru Eminescu, confesorul lui Eugen Ionescu, în vol. *Plânsul Demiurgului*, Iași, 1999, p. 125-128).

În acest fel descoperim o neîndoielnică eminescianitate a discursului metafizic - sub semnul fascinației negativului - al celor doi români „francezi”: Emil Cioran și Eugen Ionescu. Asupra integrării în Marele Destin, autorul Scaunelor reflectează în termeni eminescieni: „Eu nu sunt nimic. Eu nu sunt („eu” nu există decât prin celălalt, ceilalți) totul. „Totul e în tot și reciproc” nu e o simplă glumă. Trebuie spus, poate: totul este făcut din tot, totul este constituit, creat, de către tot. Sunt nimic, sunt tot, sunt absolutul, sunt nimic. Suntem neasemănători... Cu toții, neasemănători cu semenii noștri. (Unul în tot, totul în unu. Totul și fiecare în te miri ce.) Mă pun pe gânduri” (Eugen Ionescu, *Căutarea intermitentă*, București, 1994, p. 50). Pasajul, cu toate meandrele lui sofistice, nu este decât o para-frază a cunoscutului vers din Scrisoarea I: „Unul e în toți, precum una e în toate”.

Destinul e o verigă ca leagă viața de moarte: „E ceasul cel de taină în care-inelul sorții / Unește-al vieții capăt de începutul morții” (*E ceasul cel de taină*). Sentimentul destinului generează amărăciunea sufletească, precum și conștiința dureroasă a norocului: „Ah, cerut-am de la zodii / De Tal sorții mele faur...” (Ah, cerut-am de la zodii); „Când soarta ce de lume ades își bate joc / Și din gunoi ridică adesea un zbârciog” (*Urechida*); „Sunt eu! ... Privesc trecutul, o marmoră barbară / Pe ea-i gravată aspra ursi-ta-ne amară/ (...) Mai bine stinge, Doamne, viața ginții (la Perpessicius, națiunei - n.n.) mele, /Decât ca soarta oarbă din chin în chin s-o poarte...” (*Mureșanu, Tablou dramatic*).

Aspectul dilematic cel mai important al destinului, care marchează tragic omul modern, este impus de conceperea lui șovăitoare ca ceva pre-determinat, ce ține de ordinea dată, mecanică și ca trăire în timp, al Oswald Spengler opune în acest sens destinul care se desfășoară conform cursului vieții (în timp), cauzalității rigide. Omul antic care consulta oracolul, prezicerea astrologică, se elibera oarecum de rigiditatea deterministă prin prevedere („Prevederea nemiloasă este totuși mai liniștitoare decât necunoscutul arbitrar”, spune Leibniz). Vorbind despre rolul eului emotiv în intuirea unei ordini a universului, C. Rădulescu-Motru precizează că aceasta este de natură mistică și că suntem puși în fața a doi tirani: destinul antic care e un tiran de origine nobilă, cerească și inconștientul, al cărui cult îl trăim de la Freud încoace și care este un tiran de origine obscură, pământească.

Omul modern este aruncat într-un adevărat câmp al potenți-alităților, destinul însemnând realizarea unei potențialități și nu a unei prevederi cauzate conform principiului determinismului universal, care admite doar o mișcare uniformă și înfnită ca bătaile unui pendul (mecanismul orologic este cel care simbolizează determinismul ca ceva mecanic): „Viața de pe pământ, mai ales aceea sufletească, nu este o mașinărie de ceasornic, ci o potențialitate care se desfășoară în realizări multiple, în scene de destin, adeseori contradictorii, fiindcă potențialitatea vieții are înlăun-trul ei unități diferite, fiecare cu rostul său și devenirea sa” (C. Rădulescu-Motru, *Timp și destin*, București, 1996, p. 150).

Conștiința realizării acestei potențialități, la nivelul eului emotiv, îl face pe omul eminescian să creadă în noroc, în destinul pământesc ca dar în ciuda rotirii ineluctabile a fusului necesității de către Ananke, una dintre Moire.

De altfel, cele trei ursitoare apar cu „ploaia” lor de daruri în momentul nașterii voievodului moldovean Ștefan, când Orion opri „ale sale pasuri / Ca soarta-n lume el să i-o croiască” iar Neptun se opri din drumu-i sferic făcând să amuțească „limba de l-a vremii ceasuri”: „Șoptind ușor treceau cu pas feeric / Pe lângă leagăn dând mereu ocoale: / Trei umbre albe ies din întuneric, // La cer ridică brațele lor goale, / Ușoare - parcă-ar fi de vânt plutite, / Descânt copilul-n somn să nu se scoale.// Sunt ursitori cari din cer sosite / Revars-asupra-i zarea aurorii, / Cu câte daruri lui i-au fost menite.// I-aduc comori, viață lungă, glorie, / Deasupra lui revarsă raze slabe, / Din ochii lor, adânc-adormitorii”. Menirile se fac de către fiecare cu zicere ritualică: „Să fii frumos și fața ta lucească / Precum în cer e numai unul soare, / Un soare fii în lumea pământească”. // - „Puternic fii - i-a zis cea următoare; / Și biruind vei merge înainte, / Să-ți fie viața-n veci strălucitoare”. // A treia zise tainic: - „Fii cuminte, / Pătrunzător ca și lumina mare, / Tu să-nțelegi cele lumești și sfinte”. La rugămintea mamei ca să i se menească „nu bunătați supuse la risipă”, ci „un dar nespus de scump ce n-are nume”, zâna îi spune că „plinită e dorința ta nebună”: „Căci i s-a dat să simtă-ntotdeauna / Un dor adânc și îndărătnic foarte / De-o frumusețe cum nu e nici una // Și s-o ajungă chiar e dat de soarte, / Căci tinereță neîmbătrânită / Îi dăruim și viață far'de moarte.// Dar nentrupat e chipu-acei iubite / Ca și lumina ce în cer se suie / A unei stele de demult pierite.// El n-a fost când era, el e când nu e”.

Mai frecvente sunt, însă, semnificațiile ce țin de registrul tragic. Aci se infiltrează dezamăgirea mută că unicitatea demiurgică a eului ca subiect absolut este o himeră (cel puțin în lumea de jos a contingentului).

Deși revelată prin conștiința consubstanțialității cu Demur-gul, această unicitate este pusă sub semnul mecanicii universului, al predestinării și determinismului și al învățăturii stoice (care postulează implacabilitatea a ceea ce se întâmplă, dar și existența unei rațiuni ordonatoare a universului), destinele prorocite fiind scrise în rune, „în ordinele-eterne ale universului”, în cursul neabătut al vremii, sau în „ieroglificele pustiei” sub semnul lui Kronos când gândește soarta sub aspectul fatalității și al timpului devorator și sub semnul lui Saturn când beneficiază de o anumită șansă de a trece peste dureri, frustrări și de posibilitatea de a-și redobândi identitatea prin retragerea stoică în indiferență. (Zeul Saturn are și atribuția de a elibera de anumite limite, frâne, de pasiuni și instincte, de puterea fatală a pământului). Nu mai puțin va simți și acțiunea autoritară a Moirelor, a celor trei zeițe ale destinului, la care se mai adaugă, la Platon, mama acestora, Ananke, zeița Necesității, toate torcând firul vieții din caierul energetic al veșniciei. Acest fus platonician format din 8 cercuri concentrice ce se învârt în direcții diferite trimite la mecanismul complicat al universului, despre care amintește adesea Eminescu.

Marile destine sunt codificate în „cifre obscure”, în „enigme încâlcite”, în legi, soarta este dată, iar norocul este hărăzit cu evenimentele lui faste și nefaste. Știind că oamenii au loc, timp, noroc și „prigoniri de soartă”, în timp ce Demiurg și Hyperion nu se supun acestei condiții, omul eminescian este, la nivelul ființării contingente, un căutător de noroc sau cel puțin de „preț” al vieții și morții: „O, eu nu cer norocul, dar cer să mă învăț / Ca viața-mi preț să aibă și moartea s-aibă preț” (O, *stingă-se a vieții...*). Prin urmare, „nu un înțeles la toți dat” (ca în *Împărat și proletar*), ci un înțeles propriu, al lui, obținut fie și prin complexul saturnian, adică datorită depășirii stării de frustrare.

Norocul generează și un spațiu al iluzionării în care eul beneficiază de anumite acte de recuperare a ceea ce a fost pierdut sau nevalorificat în sensul împlinirii. Destinul (Marele Destin sau marile destine) și soarta închid perspectivele afirmării, norocul le deschide sau cel puțin le promite. Camus vorbea de un transfer de înțelesuri ale destinului, de o reatribuire și o reîndreptare a lucrării lui în altă sferă decât cea a asumării acesteia. El îi privește parcă pe alții, iar conștiința care își dă seama de acțiunea lui hazardată și dezordonatoare intervine cu elemente armonizatoare, care redă eului coerența vieții: „Care-i momentul când viața se schimbă în destin? O dată cu moartea? dar acesta e un destin pentru ceilalți, pentru istorie sau pentru familie. Prin conștiință? Dar în acest caz spiritul e cel care își compune o imagine a vieții ca destin, introduce o coerență acolo unde nu există nici una. În ambele cazuri, este vorba de-o iluzie. Concluzia?: nu există destin?” (Albert Camus, *Caiete*, IV, București, 1971, p. 226).

Omului eminescian șansa de iluzionare i-o dă norocul, pe care îl caută, să zicem, în dragoste sau - mai exact spus - în (re) constituirea clipelor faste, fericite: „Departă sunt de tine și singur lângă foc, / Petrec în minte viața-mi lipsită de noroc” (Departă sunt de tine...). Conștiința privării de noroc, care îl va face să se întrebe decepționat „La ce simțirea crudă a stinsului noroc?” (*Despărțire*), nu certifică însă totala privare, îndrăgostitul (El) beneficiind de efectul recuperator al iluzionării, al readucerii imaginii iubitei (a Ei) în prezentul amintirii.

Poetul se împacă senin cu „planul adâncei întocmele” a lumii și cu soarta („fără de lege” ce „oarbă împarte bobii” - Andrei Mureșanu) sau sorțile pe care le scriu stelele în univers (fiului de împărat i se arată, în *Magul*

călător în stele, steaua „ce scrie soartea a omului născut”). Rămânând fidel sieși, omul eminescian este și aci un căutător absolut, un subiect absolut (în sensul lui Cioran). El caută nu un noroc al său și nu norocul, ci „norocul sfânt” într-un catren de mare forță sugestivă: „Și poate că nici este loc / Pe-o lume de mizerii / Pentru-un atât de sfânt noroc / Străbătător durerii!” (S-a dus amorul...).

Avem o construcție neobișnuită dintr-un adjectiv care se leagă de un substantiv printr-un dativ - străbătător durerii - care generează, prin însuși acest dezacord gramatical, o conotație bogată. Nici genitivul nu ar fi adus o lămurire a sensului: norocul străbătător al durerii. Corectitudinea ar fi cerut, bineînțeles, „norocul care străbate durerea” ce ar aduce aminte de expresiile analoge conținute în Dintre sute de catarge: „Dintre păsări călătoare, / Ce străbat pământurile...” și „Ne-nțeles rămâne gândul / Ce-ți străbate cânturile...” (a se compara și cu mai dens metaforicul „a străbate secolii” [Alecsandri]: „acum secolii străbate, o minune luminoasă”).

Dicționarul limbii poetice a lui Eminescu din 1968 dă pentru „străbătător” din poezia S-a dus amorul... sensul de „care învinge”. Bineînțeles că se impune indiscutabila nuanță cerută de „care încearcă (tinde), să învingă” căci norocul, chiar sfântul noroc invocat de poet, nu pot fi niște învingători absoluți. Relativizantul poate de la începutul strofei iradiază și asupra „luptei” dintre sfântul noroc și durere. Or, nu este vorba despre o luptă, despre o acțiune de învingere și supunere, ci despre un impact adânc, despre o întâlnire tensionată.

Subliniind gândul-cheie că viața e durere, G. Călinescu găsește în această poezie (ca și în celelalte cu caracter de romanță), „un lirism de idei-oracole, care lasă inscripții în memorie, însă împietrit în atitudini patetice, în aspirația deznădăjduită spre dragoste și în ostenită mahnire” (G. Călinescu, *Opere*, vol. 15, București, 1970, p. 488). Accentul, în interpretarea sa critică, e pus pe deznădejde și mahnire în fața durerii. Referindu-se la libertatea de a folosi formele gramaticale și de a construi sintactic, Călinescu citează versul din S-a dus amorul, însoțindu-l de remarcă: „În locul locuției cu prepoziție poetul așează altă dată lângă substantivul verbal un dativ” (Ibidem, p. 614).

G. Ibrăileanu intuiește cu finețe în norocul eminescian nota subtextuală de incertitudine, care mai păstrează însă ceva din celelalte accepții ale lui: *șansă* și *soartă*. Citând fragmentul din Scrisoarea IV care începe cu îndemnul „Vino! Joacă-te cu mine... cu norocul meu... mi-aruncă / De la sânul tău cel dulce floarea veștedă de luncă”, remarcă faptul că poetul evită cuvântul *fericire*, abstract și banalizat în vorbire și în poezie și fiind nepotrivit și aci; el recurge la „noroc” care „cu ideea de nesiguranță implicată în el, exprimă puternic adorația pentru femeia iubită” (G. Ibrăileanu, *Scriitori români și străini*, I, București, 1968, -p. 188).

Invocat ca dar minim („Când în viața pustiită râde o rază de noroc”) sau ca har suprem, „sfânt” norocul are oricum nuanța de nesiguranță observată de Ibrăileanu. El se reduce fatal la o şansă sau la o soartă momentan favorabilă. Doar implicarea în joc, deci într-un câmp al potențialităților dominat de relativitate, poate aduce șansa surâzătoare. Relativizantul poate din primul este reluat și augmentat de și mai relativizantul *străbătător*, al cărui prefix *stră* este indiciul unei indeterminări infinite. „Stră” ne dă, așa cum a demonstrat și filosoful și teologul Marin Tarangul în eseul *Intrarea în infinit sau Dimensiunea Eminescu* (1992), sugestia supremei *nedeterminări*, căci nu are început și sfârșit, nu are capete. Este cea mai potrivită particulă pentru a semnifica pătrunderea în întreg spațiul operator al spiritului care e întemeiere continuă, fără puncte fixe, determinabile. Străbaterea acestui spațiu se datorează unui flux incandescent în mișcare liberă.

În S-a dus amorul, norocul penetrează spațiul durerii, îl săgetează (săgetarea este și o simbolizare a destinului) spre a-și găsi un loc. Opozitiv durerii, se instituie ca şansă doar prin valorificarea ei. Astfel apare aspectul paradoxal al întâlnirii antinomice. Pătrunderea în sfera durerii înseamnă (re)trăirea ei, în-stăpânirea asupra norocului. Nu norocul este cel care învinge, ci durerea, străbaterea ei sfârșind printr-o rămânere în spațiul demonizat, tenebros, irațional. În stră-baterea sa energetică sub formă de strigăt patetic deznădăjduit prin care se încearcă o eliberare, norocul e cel stră-bătut de durere, printr-o reacție de respingere care determină reculul lui. Câmpul omogen și impenetrabil al durerii, care e un câmp existențial pur, nu poate fi stră-bătut dinafară (*stră* provine din latinescul *extra* - din afară): este autarhic, închis monadic. Sensul tragic al impactului dintre noroc și durere este, astfel, învederat.

De altfel, în una din variantele poeziei (ms. 2283, f. 97 v. - 96 v) norocul apare ca ceva lipsit de valoare, ca „un cuvânt”, iar viața omenească drept un vis: „Unde-s oarele iubite / De uitare și noroc, / Când lăsați brațelor mele / Mlădiosul tău mijloc - // Unde-i teiul cu-a sa umbră, / Cu-a lui flori până-n pământ - / Vis e viața omenească, / iar norocul un cuvânt!” Comentând structura antinomică a poeziei, N. Georgescu observă că „norocul sfânt” (care este o imposibilitate în interiorul creștinismului, căci Dumnezeu nu este preocupat de noroc și şansă) nu e posibil în lumea de jos, omenească, ci numai sus, în lumea sfântă. Or, acesta nu este posibil nici pentru Hyperion, din moment ce este atât de rigid supravegheat de Demiurg (cf. N. Georgescu, *Eminescu și editorii săi*, vol. I, București, 2000, p. 65-67).

Roata norocului din gândirea medievală și renescentistă sensibilizează motivul fortunei (*fortuna labilis*),

despărțind-o de providență și legând-o mai mult de imprevizibilitatea în lanțurile cauzale, de „întâlnirea neașteptată și întâmplătoare a cauzelor” (Pontano). Cantemir și cronicarii noștri îl scot din sfera semnificațiilor mitice, atribuindu-i sensuri raționaliste: „Norocul, precizează Miron Costin în *Viața lumii*, nu iese alta numai lucrurile ce nu să prilejesc și ni se întâmplă, aori bune, ori rele, zicem acelor întâmplări norocul”. Noroc și vreme semnifică trecerea, sușul și coborâșul alternativ: „Vârsta și norocirea lumii, ca roata când se învârtă”. La Cantemir, noroc (fortuna), întâmplare (casus) și destin (fatum) sunt noțiuni distincte. „Nărocul” este „dunezeiască orânduială”. Pe de altă parte, el este forța irațională, este orb, „surd”, este joc demonic, este „tiran nemilostiv și păgân fără lege, giudeț (judecător) strâmb și fățarnic, pravilă strâmbă și fără canoane”.

Din subiect absolut eul devine, un subiect relativ, ceea ce face ca „neliniștea viețuirii” să sporească, fără a aduce vreun rost lămuritor. E o accentuată ostilitate a însuși sensului existenței față de eul căutător de absolut sub presiunea neliniștii ce se manifestă în tremur, în fior, în nesiguranță, această ostilitate ținând mai degrabă de absurd, decât de predestinare. Căci Leibniz spune că prevederea nemiloasă este totuși mai liniștitoare decât necunoscutul într-adevăr îngrozitor pentru eul căutător de unicitate (demiurgică).

Privat de loc în ordinea „lumii de mizerii”, norocul este angrenat, ca și soarta, ca și Marile Destine, în mecanismul dat (scris) al universului, în care mișcare (goană) și stare pe loc se contopesc ciudat, făcând și mai neînțeles gândul care străbate cânturile poetului: „De-i goni fie norocul,/ Fie idealurile,/ Te urmează în tot locul / Vânturile, valurile.// Ne-nțeles rămâne gândul / Ce-ți străbate cânturile;/ Zboară vecinic, îngânându-l / Valurile, vânturile” (Dintre sute de catarge); „Orice noroc / Și-ntinde-aripele/ Gonit de clipele/ Stării pe loc” (Stelele-n cer).

DISPERAREA

Disperarea este, după cum o definește personajul eminescian Dan-Dionis, un prag intermediar între tristețe și suferință, un reactiv care le dinamizează și le prelungește pe amândouă, trans-formându-le în stări procesuale, infinite. În disperare survine un moment de îmbolnăvire, de care se contaminează eul, boala pătrunzând în fiecare fibră a sa. Disperarea este, prin urmare, factorul dinamitard și îmbolnăvitor al ființei: o aprinde și o aruncă într-o stare permanentă de mistuire.

De altfel, unul dintre filosofi, Soren Kierkegaard, vede în ea anume o *boală de moarte*, în această definiție moartea fiind înțeleasă nu ca un sfârșit al bolii, ci ca un sfârșit permanent. Omul este spirit, spiritul este sinele, iar sinele este un raport care se raportează la el însuși, o asemenea raportare determinând o permanentă oscilare între contrarii, o continuă îndârjire între posibilitate și realitate, posibilitatea apărând ca vis, voință, dorință sau năzuință, iar realitatea ca ceva opozitiv, constrângător sau chiar anihilant. Disperarea închide ființa într-un cerc al chinului, adevărată roată învârtitoare a lui Ixion; ea se învâрте în jurul sinelui ca ax fix, re-înființându-se odată cu apariția noii speranțe și ni-micindu-se odată cu stingerea acesteia. E un proces îndelungat al măcinării interioare, în cadrul căruia vrerea de a se nimici nu se realizează și, neputând să facă ce vrea, adică să se autodistrugă, „avem de-a face cu o potențare sau cu legea ridicării la putere”. Filosoful danez scrie astfel despre acest proces, de parcă ar fi citit *Odă (în metru antic)*: „Căci tocmai aceasta vrea cu disperare (să se distrugă pe sine - n.n.) și, spre durerea sa, nu poate, fiindcă prin disperare a fost dat pradă flăcărilor ceva ce nu poate arde sau nu poate să fie mistuit, sinele” (Soren Kierkegaard, *Boala de moarte*, București, 1999, p. 62).

Eul poate, totuși, să se zmulgă *topirii în flăcări* printr-o continuă zbatere între infinitate și finitudine, între posibil și real și sperând veșnic să devină sine, să se dezvolte ca sinteză. „Așadar, postulează filosoful danez, dezvoltarea trebuie să conștientizeze în faptul că sinele se desprinde infinit de el însuși în momentul înființării (Unendlichkeit) și revine înființat la sine însuși în fini-tizarea (Endlichkeit). Dacă, dimpotrivă, sinele nu este el însuși, el disperă, indiferent dacă știe sau nu aceasta. Și totuși un sine se află în orice moment al existenței sale în devenire, căci sine κατά δύναμιν (= în mod potențial - n. n.) nu există cu adevărat, ci este doar ceea ce trebuie să ia naștere. Deci, cât timp sinele nu devine el însuși, el nu este sine; dar a nu fi sine este tocmai disperare” (Ibidem, p. 77-78).

Devenirea are loc între finitul care limitează și infinitul care extinde, ceea ce naște un proces de potențare continuu crescândă a disperării, căci apare și conștiința că în eu este ceva etern și că este un sine înființat. Devenirea se prelungește și prin forma infinită a negativității, prin dorința de a-și construi el însuși sinele, ceea ce demonizează eul. „Cu cât există mai multă conștiință într-un asemenea individ în suferință, care vrea cu disperare să fie el însuși, cu atât mai mult se potențează și disperarea, devenind demonică” (Ibidem, p. 140).

Disperarea demonică e forma superioară a disperării care vrea să fie ea însăși, sporind potențialitățile eului. Interioritatea acestuia devine o lume proprie bogată în posibilități, căci se produce ceea ce filosoful denumește *îndesluttethed* (în germană: *Verschlossenheit*), o închidere în sine cu multă prudență în formă ascunsă. (Pentru această noțiune traducătorii români au găsit trei echivalențe: *taciturnitate*, *închidere în sine*, *încapsulare*.) E o stare de închidere monadică în sine, prin care interioritatea eului ia asupra sa întreg procesul devenirii, refuzând comunicarea (cu exteriorul și chiar cu alter ego-ul său) și preferând tăcerea. E o blocare securizantă într-o lume exclusiv pentru ea însăși, o lume în care sinele este preocupat (ca și Tantal, compară filosoful) numai de faptul de a deveni el însuși. O atare blocare îl negativizează, îl demonizează.

Dan-Dionis, la care revenim după acest preludiu metafizic și care este și el un „metafizic”, consideră disperarea ca un factor ce nimicește inima. Trecând peste crusta retoric-romantică a afirmației (e o scrisoare de dragoste), desprindem un adevăr amar al vieții eroului, trăit cu toată ființa sa: „... O, nu! În viața ta luminoasă nu s-a putut ivi nici umbra măcar a unei dureri asemenea aceleia ce-mi nimicește inima. O nimicește! Închipuiește-ți că dintr-un om cu simțire, dintr-o ființă aievea n-ar rămâne nimic decât o lungă, întrupată disperare”. Dan-Dionis se definește, prin urmare, ca om al disperării măcinătoare de esență care face parte din cercurile de jos ale imediatului (iubita fiind considerată un înger „de sus”) și care are conștiința acută a limitării, a „marginilor în puterile celui ce le are”. El se întreabă înfrigurat ce simte în asemenea condiții: „Întristare? Asta nu-i întristare! Desperare? Asta nu-i disperare! E o agonie a sufletului, o luptă vană, crudă, fără de voință. Desperarea ucide, această simțire muncește. Martir este numele amorului meu. În fiecare fibră ruptă este-o nemărginire de dureri; și nu deodată, fibră cu fibră se rupe inima mea. Moartea-i un moment, disperarea e tâmpă - o asemenea simțire este iadul”.

Reținând din contextul exaltat romantic al scrisorii că disperarea este, spre deosebire de moartea care durează un moment, un proces „tâmp”, orb și de lungă durată (prin „tâmpenia” desfășurării), vom desprinde același sens și din registrul calm al considerațiilor metafizice din *Archaeus*. Dorința de a deveni un sine domină întreg șirul de oameni ai lumii - de la Cezari cu visurile lor enorme de glorie până la femei care doresc să fie mai

frumoase, oameni de stat care doresc să fie mai cuminți și scriitori care visează să fie mai geniali: „Cu toate schimbările, ce le dorește un om în persoana sa, totuși ar vre' să rămâie el însuși... persoana sa”.

Dorința de a obține sinele, contrar șirului de schimbări la care este predeterminat și momentelor dialectice ale disperării (care trec prin pozitivitatea și negativitatea devenirii), ține de o substanță arheală, de acel ceva etern, pe care, după cum am văzut că afirma și Kierkegaard, îl intuiește sinele. Arheului din cursul lumii, principiului veșnic, neschimbător al acesteia, îi corespunde, în planul existenței umane, dorința persoanei de a rămâne ea însăși și de a-și păstra intactă „memoria *identității*” (subl. în text - n.n.). După cum am mai constatat, voința de a rămâne tot el este identificată de Moșul-filosof kantian cu însuși misterul vieții: „Cine și ce este acel el sau eu, care-n toate schimbările din lume ar dori să rămâie tot el? Acesta este poate tot misterul, toată enigma vieții. Nimic n-ar dori să aibă din câte are. Un alt corp, altă minte, altă fizionomie, alți ochi, să fie altul... numai să fie el. Ar voi să se poată preface în mii de chipuri... dar să rămâie tot el” (Archaeus).

Dorința stoică de a rămâne tot el în șirul schimbărilor, de a atinge arheul din interiorul său, un arheu însă personal, monadic, așa cum este „încapsulat” în propriile puteri (după cum visează romantic Dan-Dionis), naște, firește, disperarea, o înfinitizează, o transformă într-o „boală de moarte”. Intrăm, astfel, în zona demonică a ființei eminesciene.

Poetul imaginează, în registru de basm, și o Vale a Desperării, analoagă Mării homerice cu sirene, deci un tărâm al primejdiilor care poate fi depășit doar cu farmecele Sfintei Dumineci: „Trecând prin Valea disperării, - astupă / A lui urechi, să n-o audă-n șopot; / În van se-ncearcă calea-i să-i-ntrerupă/ Vuirii, murmure; s-o oprească n-o pot” (*Fata-n grădina de aur*).

Valea Desperării, care, ca și Valea-aducerii-aminte, are ca prototip Valea Plângerii din basmul popular, este o creație fanezistă a poetului, contaminată și cu proiecția mitică din Odiseea, conține sugestia adâncă a cursei în care o aruncă pe ființă disperarea: e însăși cursa (auto)nimicirii, a primejdiei deci capitale care determină întreruperea căii. (În basme, Valea Plângerii e granița dintre zona umană și cea a Zânelor, tărâmul anihilant al celor dobândite și al trezirii memoriei care-l face pe erou să fie prizonierul obsesiei iraționale a dorului de casă și să-l întoarcă din cale.)

Extinzând semnificația, am putea spune că pentru omul eminescian existența ca atare este o Vale a Desperării, zonă a lui a fi și a nu fi, în care el intră chiar din primele poezii, mai cu seamă de la Amicului F. I. și *Mortua est*.

Disperarea este constant o formă superioară a trăirii care presupune intensitatea ca o *conditio sine qua non*: fapt pe care-l semnalează Emil Cioran: „Chiar în formele organice și serioase ale îndoielii, intensitatea nu este niciodată echivalentă celei din disperare (...) Disperarea este starea în care anxietatea și neliniștea sunt imanente existenței. Nimeni nu e torturat în disperare de probleme, ci de convulsii și arderile în propria lui existență” (Emil Cioran, *Pe culmile disperării*, București, 1934, p. 47); „Pe când în melancolie timpul înseamnă mai mult un principiu irațional, în disperare își revelează caracterul demonic” (Emil Cioran, *Singurătate și destin*, București, 1991, p. 95).

Spre deosebire de îndoială, care are ceva cerebral în ea, omul participând numai cu o parte a ființei sale, disperarea are un profund resort lăuntric angajând ființa din chiar adâncul ei.

Disperarea poate apare și sub forma edulcorată și senină a romantismului elanurilor juvenile, fiind o convenție: „Din coar-dele-n rugină o dată-ncă respiră / Un cântec de-o sublimă, senină disperare,/ Precum respiră raze întunecata mare” (*Mureșanu*, *Tablou dramatic*). Dar chiar în același poem ea obține o intensitate deosebită, căci se transformă într-o stare de neliniște meditativă de esență etică. Încă Vauvenarques spunea că disperarea este mai înșelătoare decât speranța. Modernitatea îi descoperă și îi valorifică din plin forțele iraționale, satanești. Juan Pablo Castel, eroul romanului *Tunelul* al argentinianului Ernesto Sabato, este un „om posedat de diavol și absolut”, o ființă zidită în tunelul irațional al propriului destin în care se derulează spectacolul singurătății, al „senzației infinite singurătăți” al disperării și căderii în abis. Ca și eminescianul Dan-Dionis, el caută o fuziune într-un tot de asemenea cu o Marie, dar rămâne din ce în ce mai disperat și mai însingurat, cu acea nemulțumire imprecisă pe care o încercăm când vrem să reconstruim în carne și nume o dragoste din vis. Trăirea tensionată a disperării generează satanismul eminescian de tinerețe, romantic în esență. Satan, „geniu al disperării” și „arhanghel al morții cei bătrâne”, este mai degrabă o proiecție titaniană a propriului eu înveninat, învins de amarăciunea sa și având șirul gândirii „scrântit”, cu un mers contrar mișcării firești (adevărat orologiu ce merge îndărăt). Satan e personajul simbolic în care se întruchipează empatic eul eminescian la polul negativ, după cum la cel pozitiv el se identifică lui Mureșanu, conceput ca personaj faustic.

Poetul valorifică, însă, nu atât sensul lui de adversar al lui Dumnezeu, de spirit al răului și distrugător al ordinii cerești; el simbolizează, mai curând, printr-un transfer de semnificație înspre asemănarea sa cu titanii, forța irațională a disperării însăși, nemărginită ca și revolta sataniană contra ordinii nedrepte cerești. Ființa

eminesciană a adunat atâta amar în suflet, încât ar învenina printr-un răsuflăt vremea în care-i osândit de a trăi. Satan este înzestrat nu doar cu puteri diavolești destructive, ci și cu inteligență pătrunzătoare în nemărginire, fapt care îl determină să i se confeseze și să-i ceară iertare, acest act de scuzare neînsemnând decât dorința de a i se recunoaște consubstanțialitatea mărturisită confidențial: „O, geniu ce pătrunzi / Nemărginirea - iartă că amărăciunea mea M-a-nvins! Tu știi să judeci și știi că nefiri-cea / Ades scrântește șirul gândirii și o face / Să meargă tocmai contra la calea ceea care trebuie s-urmeze./ Un orologiu care în loc de-a-îmbla nainte / S-ar târâ-ndărat” (*Andrei Mureșanu*).

Prezența lui Satan, care se recunoaște lesne și în proiectarea titaniană a amărăciunii lui Decebal din drama omonimă (simbolizată de asemenea prin „amărăciunea” oceanului), e încă o dovadă că disperarea atinge pragul de sus al trăirii-limită. Ducând la hybris, satanismul și titanismul generează și chatarsisul, ca în *Odă (în metru antic)*, care a fost definit quasi-unanim de eminescologi (T. Vianu, L. Galdi) drept poemul strigătului deznădăjduit al lui Eminescu. Astfel, disperarea a făcut să răsară din spumele ei amare tălăzuitoare cu o forță stihială neîncetată poemele existențiale cele mai pure ale modernității mitopo(i)etice românești care sunt *Odă (în metru antic)* și *Rugăciunea unui dac*.

NIMICUL (NIHILISMUL ȘI "APUSUL DE ZEITATE")

Trăim într-o liniște amăgitoare, constată Karl Jaspers, și căutăm să obținem o certitudine asupra a ceea ce rămâne după distrugere, asupra originii noastre când avem o nenorocire și o încredințare pentru ceva statornic atunci când ne amenință moartea. Totuși motive pentru neliniște sunt încă foarte multe, Dumnezeu vroid ca lucrurile să decurgă astfel, întrebările lui Iov negăsindu-și răspunsul, iar Ieremia atingând culmea resemnării. Kierkegaard și Nietzsche sunt ca doi spini înfiți în conștiința noastră. Neliniștea naște nihilismul ca posibilitate, și noi, cei de la 1933 sau mai dincoace, trăim niște experiențe teribile pierzând credința în normele valabile până acum, în temei, în conștiința de sine.

Există, însă, și o șansă, o parte de noroc în trăirea lor, căci „ca proces de gândire precum și ca experiență istorică, nihilismul reprezintă o fază de tranziție spre însușirea mai profundă a tradiției istorice”. La fel de vechi ca și istoria, nihilismul nu e „doar calea către origine, ci și acidul în care trebuia să se confirme aurul adevărului” (Karl Jaspers, *Texte filosofice*, București, 1986, p. 139).

Ceea ce generează în mod deosebit nihilismul este conștiința neliniștită a surpării temeiului și a relativității adevărului care nu te îndepărtează totuși (în sens filosofic) de miezul tradiției din care nu luăm absolutul, ci ceea ce ține de ordinul eternului, de adevărul esențial în spiritul acelei *philosophia perennia* care, „în orice epocă suprimă timpul” (Ibidem, p. 141).

„Nu există nihilism total”, afirmă Camus, precum nu există nici literatură deznădăjduită, aceasta prezentând o contradicție în termeni. „Adevărata deznădejde este agonie, mormânt sau prăpastie” (Albert Camus, *Eseuri*, București, 1976). În centrul universului se află nu un nonsens, ci o enigmă, adică un sens greu de descifrat din cauză că ne orbește prin strălucirea lui.

Acest adevăr îl confirmă și compararea nihilismului eminescian, care apare mai degrabă ca relativism, cu nihilismul nietzschean ce se raportează la perioada modernității și nu se referă la domeniul spiritualității.

De altfel, și Ion Barbu îl vedea pe Nietzsche ca pe un „războinic dur și aprig cuceritor de zări” care poartă „înfrigurată mândria forței sale mai sus și mai departe, spre noi evaluări” și care, „adâncind cu groază abisul numenal” se „ridică verii și beat de aderare activă și adâncă” deasupra rotirilor deșarte ale vieții. El smulge din propria ardoare cuvântul creator și cheamă eterna reîntoarcere a vieții la un „Încă” adică la continuă rotire. Deasupra acestei rotiri, insinuează poetul român, se pot fauri totuși sensuri (Nietzsche). În imediată vecinătate, autorul Jocului secund făcea un elogiu „extazului infinit”, „vinului viu și tare al noii sale vieți” al Heladei care este chemată de glasul Menadei să zdrobească centura ființei și să se topească cu glia, cu efluviiile calde, cu Orgia stihială a simțurilor (*Dionisiacă*). Supraomul nu ar fi figura simbolică a (supra)voinței de putere, ci a (supra)viului de natură amenadică, dionisiacă (Menadele în calitatea lor de bacante exaltate sunt, în mitologia greacă, însoțitoarele lui Dionysos.)

Adâncirea „abisului numenal” nu duce nici la Eminescu la o sterilizare a elementului vital, la ceea ce Negoitescu denumea secătuirea lirismului original, a mytosului; el rămâne poetul (supra)viului, pasionalității, trăirii intense. Dionysos cu cortegiul său de bacchante apare și în viziunile sale.

Deschidem o paranteză de ordin etimologic spre a urmări avatarurile noționale ale cuvântului în limba română.

Nimicul parcurge o curioasă evoluție semantică de la latinescul *ne* = mica (mica = fărâma, bucățică, grăunte) până la sensul de totală lipsă de valoare, de merit (micime) zădărnicie, deșertăciune, nimicnicie (la un moment dat se contaminează cu nimicire (= distrugere, desființare, prăpădire, exterminare) sau chiar cu neantul (la Eminescu; „Se poate ca bolta de sus să se spargă, /Să cadă nimicul cu noaptea lui largă”).

Sfera axiologică și cea ontologică a conotațiilor se întrepătrund, astfel încât ajungem la sensul absolut masculin de negație-ne absolută a ființei și lucrului tot astfel cum nimeni e negațiunea absolută a ființei oricărei persoane sau om. (Dicționarul lui Larion și Massim atestă și diferența importantă că nemica de la ideea de negațiune trece și la cea de depreciațiune, ce nu are niciodată forma nemine. Semnificația de *neființă* completă și nemica absolută sunt ilustrate prin frazele: „d'in nemica face Dom-nedieu lumea”; „pescarii adesea, în locu de pesce prendu una nemic'a totă; a se alege cu nemic'a totă”), Neagoe Basarab îl po-vățuște pe fiul său Theodosie să nu se îmbete atunci când are de-a face cu solii ca să nu vorbească „niscare cuvinte de nimic, apoi să-și răză solul de tine”: „Căci că vinul amestecă inima omului și-l face bărbat și vesel, și cugetă multe lucruri deșarte, și cuvinte de nimic grăiaște. Pentru-aceia să nu te îndemne inima, fiind beat, să grăiaști către sol niscare cuvinte deșarte, ci cele ce ai cugetat la trezvie, acelea să și vorbești” (*Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul sau Theodosie*, București, 1970, p. 270).

Revenim la conotațiile filosofice, de altfel, apropiate de cele obținute în cadrul limbii noastre.

Deși obsedat de „nimic” în plan mitopo(i)etic mare, viziunea organicistă îl determină pe Eminescu să fie

un adept nu atât al nihilismului, cât al relativismului.

Negația și revelația nimicului pe care o generează apar firesc în fața infinitului care relativează totul prin el însuși: „Orice mărime față cu infinitul e zero - de aici și sentimentul de adâncă nimicnicie ce ne cuprinde față cu Universul” (Fragmentarium, 1984, p. 347), „Cantitățile infinite nu sunt reprezentabile prin nici o gândire omenească, ele sunt negațiuni: infinitul spațiului, infinitul timpului, infinitul cauzalității nu sunt decât negațiuni, și toate negațiunile sunt infinite (subl. în text - n.n.). *Negațiunea sau infinitul - Pozițiunea sau finitul. Da! Nu!* (Ibidem, p. 355).

Negațiunea e născută de însăși reprezentarea „neomenească” a infinitului; negațiunea și infinitul se condiționează reciproc sub aspect conceptual. Relativismul e generat spontan de această in-determinare organică. Eul rămâne să privească lucrurile din „pozițiunea” lui, adică din zona „finitului” ceea ce și stimulează procesul firesc de relativizare.

Relativismul, postulat de sofisti (Protagoras) și de pozitiviști (Auguste Comte) și contaminat cu apriorismul kantian, se răsfrânge nuanțat în viziunea eminesciană a *relativității adevărului*, tradusă în imaginile simbolice ale umbrei și *aparenței* pe care ni le propune *Sărmanul Dionis*: „Mărimea fiind numai relativă, astfel încât ceea ce nouă ni-i mare altora li se pare mic, se-nțelege că atomii microscopici din acel mărgăritar a cărui margină li era cerul, stropii-stele și lună și soare, acei pitici aveau regii lor, purtau războaie, ce vuiau mereu, închipuindu-și diferite bazaconii despre închipuita lor mărime”.

Relativismul și principiul domină evoluția socială și mișcarea ideilor în „cercul strâmt” al contingentului: „... Precum viața consistă în mișcare, așa și adevărul social, oglinda realității, este de-a pururea-n mișcare. Ceea ce azi e adevărat, mâine e îndoielnic, și pe roata acestei lumi nu suie și coboară numai sortile omenești, ci și ideile. În această curgere obștească a împrejurărilor și a oamenilor stă locul numai arta, adecă, ciudat lucru, nu ceea ce e-n folosul oamenilor, ci ceea ce este spre petrecerea lor”.

Valorile, care se produc în domeniul artei, constituie un invariant axiologic neatins de schimbare, un nex organic sau organicist pe care nu-l spulberă mișcarea ahasverică a formelor. Acest nex (invariant) valoric se fundamentează pe credință, tradiție, naivitate, „tinerețea stilului” și frumusețea limbii, sfîntenie, neclintire a idealurilor și „nestrămutata vrednicie a lucrurilor strămoșești” toate acestea elogiuate, după cum știm, în Epigonii.

Dumnezeul nietzschean, așa cum reiese din *Voința de putere*, e Dumnezeul moral. Acesta apare din afară ca o autoritate supraumană, ca un adevăr dat pe ultima treaptă a credinței. Dumnezeu se înalță mereu pe temeiul moralității; atunci însă când credința se surpă survine nihilismul ca revelație a Nimicului, a lipsei de sens a existenței. Forma extremă a nihilismului este Nimicul („absurdul”) veșnic, supunerea tuturor lucrurilor zădărniceii, „veșnicei întoarceri”. Nihilismul este conceput de Nietzsche ca expresie concretă a modernității; el ține de interpretarea omului modern, ceea ce îl determină pe autorul *Voinței de putere* să vorbească despre „pesimismul meu”. *Formă extremă* a pesimismului, nihilismul autentic apare drept un semn al „unei creștere subite și absolut esențiale, drept o trecere în planul unor noi condiții de existență” (Friedrich Nietzsche, *Voința de putere*, București, 1999, p. 77). Valorile fiind introduse în lucruri prin interpretare, totul depinde de sensurile relaționale pe care le instituim, de reprezentarea noastră care poate fi înfrântă, dar nu și suprimată. „În domeniul spiritual nu există suprimare” afirmă Nietzsche (Ibidem, p. 388), suprimarea luând forme de refulare sau subordonare. Nihilismul apare acolo unde dispare forța de a interpreta, de a crea ficțiuni, acolo unde se impune imposibilitatea de a transpune voința proprie în lucruri, de a atribui un sens și de a le găsi, astfel, adevărate. „Dumnezeu e mort” este înțeles de Heidegger ca o expresie ce concretizează privarea lumii suprasensibile de putere eficientă, de viață.

Având drept arhetip supraomul nietzschean, nihilistii dostoievskieni se identifică, bineînțeles, cu Dumnezeu (Kirillov, în *Demonii*: „Să-ți dai seama că nu există Dumnezeu și să **nu-ți** dai seama imediat că tu însuși ai devenit prin aceasta Dumnezeu, este o ineptie, altminteri te omori imediat...”).

Pentru nihilistul din secolul XX Cioran, care „se consideră și se percepe ca pe o realitate absolută, ca pe un întreg, ca întregul”, este de ajuns să te identifice într-un tot cu propria ființă ca să reacționezi ca Dumnezeu, să fii Dumnezeu (Emil Cioran, *Despre neajunsul de a te fi născut*, București, 1998, p. 190). Trebuie să te supui gândului că „totul e iluzoriu”: „E un obstacol până și ideea care descalifică toate ideile” (Ibidem, p. 223).

Ioan Petru Culianu preciza că nihilismul eminescian este de natură gnostică: lumea apare ca o creație a unui Demiurg rău, răutatea ca entitate creatoare este „taina în sufletul făpturii”, este esența și cauză – „sămburile lumii” iar Satan apare ca marele negator și demolator: „Tu ai smuncit infernul ca să-l arunci în stele”; „Neantul se întinde / Pe spațiure deșerte, pe lumile murinde”. (Andrei Mureșanu). Distrugerea lumii, care e o lume rea, apare ca o soluție împotriva raiului, ca fiind un summum bonum. Ca oricare nihilist prins în mrejele unui status nascendis (stare de trecere între ceea ce nu mai este și ceea ce încă nu este), poetul nostru e prizonierul sentimentului paradoxal de odi et amo, distrugând ceea ce îi este scump pentru a evita degradarea, apelând la

neființă spre a păstra ființa. Demonism este, după opinia lui Culianu, poemul marilor contradicții întrețesute și inversate (frumos - vs - urât și bun - vs - rău): el demonstrează că lumea este rea ca fiind creație a Demiurgului rău; „O raclă - mare-i lumea”), or, acest Demiurg apare în continuare ca o făptură frumoasă locuind într-o transcendență frumoasă („Câmpii albastre se întind, / A cerurilor câmpuri potolind/ Vânăta lor dulceață sub suflarea/ Acelui aer aurit. /Acolo stă la masa lungă, albă, /Bătrânul zeu cu barba de ninsoare. (...) Și îngeri dulci/ în haine de argint, frunți ca ninsoarea/ (...) Îi mângâi barba lungă - și razim capul...”), iar lumea de jos apare ca „raclă” în care pătrund doar „țândările” duioase ale cântecului îngerilor de sus, fiind dominată de impulsul prim care este *răul* („Impulsul prim / La orice gând, la orșice voință/ La orice faptă-i: răul...” (subl.în text- n.n.)).

Poemul sfârșește printr-un elogiu adus Demonului rebel ridicat împotriva Demiurgului malefic (**Ormuz**), care râde de „deșertăciunea viermilor cruzi, ce s-asamăn cu el”. Avem de-a face, la Eminescu, cu o investire contrară, „susul” aparând ca negativ, iar „josul” ca pozitiv, Demonul cel drept aflându-se jos, iar Demiurgul rău, puternic sus. Contingentul (Pământul) este bun de vreme ce transcendentul este rău. „Spre deosebire de gnostici, la Eminescu nu există o transcendență bună, un deus ignotus aflat dincolo de tulburările cosmosului. Prin urmare, Eminescu e silit să investească însuși Pământul cu însușire transcendenței acosmice” (Ioan Petru Culianu, *Studii românești* I, București, 2000, p. 59).

Nihilismul de esență gnostică este însă doar reacție de moment, căci anticosmismul din *Mureșanu* și Demonism va face loc procosmosului organicist atât de caracteristic lui Eminescu, omul rămânând el însuși vinovat pentru degradarea ființei sale – „concluzie finală puternic antietologică și profund ecologică sau, în termeni vechi, un scenariu gnostic modificat în spiritul neoplatonicienilor” (Ibidem, p. 62).

În sens larg filosofic, „nihilismul” proclamă „nimicul”, neagă orice valoare transcendentă și nu acordă importanță decât nimicii și morții. La Dostoevski, „totul e permis”, e legat de inexistența lui Dumnezeu, la Nietzsche înseamnă devalorizarea valorilor, la Heidegger nihilismul e ultima fază a unei uitări originare a ființei și ca instalare a unei lumi dominante de tehnică.

Dumnezeul eminescian este Dumnezeul care simbolizează Ideea eternității și a ființării ca atare: „... când zeii mor / Când evul apune cu-a lui gândiri, când se înroșește cerul de înserare, când ziua unui ev cedează nopții, când timpul nevăzut e în cutremur, când am pierdut ideea eternității / Eu singur stau, s-o reprezint aici” (*Pacea pământului vine s-o ceară*). Contaminând sensul wagnerianului *Götterdämmerung* (cuvântul apare notat în marginea lui *Memento mori*) și al morții zeității ce apare frecvent la romantici (Nerval: „Dieu est mort! Le del est vide”), Eminescu proiectează viziunea golului ontologic în plan existențial pur. (Constantin Barbu avansează în volumul său *Eminescu, poezie și nihilism*, p. 157, ipoteza că Nietzsche a avut posibilitatea de a cunoaște expresia eminesciană „Dumnezeu e mort” prin compozitorul german Auguste Bungert care făcea parte din cercul reginei Carmen Sylva și care l-ar fi cunoscut pe Maiorescu. Între expresia eminesciană și cea nietzscheană e o distanță de 10 ani, prima datând din 1872.)

Vidul creat de moartea lui Dumnezeu e vidul de sens, este Nimicul întrupat în absența negativă a Ideii; este nu doar pierderea axei morale în sens nietzschean, ci periclitarea axei ființiale, a temeiului, Ungrundului: „E ca și când ar fi murit ceva / În univers - pare că Dumnezeu / E mort. /Coboară asupra lui, eternitate, / Cobori cu pacea ta și-asupra mea” (Decebal).

Vidul, survenit în plan cosmic, coboară și se transmută și în plan historical, coincidând cu asfințitul de evi, cu amurgul Ideii în istorie: „Când prin a vieții visuri - oștiri de nori - apare / A morții umbră slabă cu coasa de argint! / Tăceți? Cum tace-n spaimă a Nordului popor, / Când evul asfințește și dumnezeii mor” (La moartea lui Eliade): „E apus de Zeitate ș-asfințire de idei” (*Memento mori*).

În viziunea eminesciană a Nimicului, Ideea eternității reprezentată de Dumnezeu ca esență absolută se conjugă cu Ideea în desfășurarea ei historicală (din simburile „înfășurat” al lumii) a ființei (idee pe idee, cum zice poetul în *Memento mori*). E o desfășurare sau „o clădire” (de idei) între cele două Nimicuri (abisuri), unul fiind pregenetic și altul de sfârșit de lume. Prin această gândire sau interpretare, nihilismul fiind un nihilism al lui Eminescu, implicând deci și viziunea Ideii ca nerv al vieții, ca „suc” vital al ființării gândită prin manifestarea sensibilă a acestei Idei, ontologicul pur se răsfrânge în onticul pur care nu poate fi salvat de alunecarea în Nimicul anihilator de sens și instaurator de zădărnici: „Nimeni soarele n-oprește să apuie-n murgul serei,/ Nimeni Dumnezeu s-apuie de pe cerul cugetării,/ Nimeni noaptea să se-ntindă pe-a istoriei mormânt...” (*Memento mori*).

Nihilismul eminescian oscilează - lucru observat cu perspicacitate de Călinescu - între atitudinea activă dionysiacă și atitudinea contemplativă și indiferentă apollinică: poetul are „ca și păcurarul din *Miorița*, o viziune concretă a Totului, Nirvana, „ein ewig sich bewogender Tod” cum o numește într-o însemnare, fiind anularea eurilor concrete, nu însă neantul” (G. Călinescu, *Opere*, 13, București, 1970, p. 116). El stăruie în zona conștiinței metafizice și a modului rațional de a concepe existența în lumina Ideii eterne, a idealismului ce se autoînșală, încercând să anime masa cosmică inertă, și deopotrivă în cea a Nimicului care este și tărâmul întunecos al Morții

creatoare și infailibile în acțiunile ei. Luna din *Sărmanul Dionis* nu simbolizează Nimicul neformat, Nirvana, notează criticul, ci Edenul voluptăților panteistice.

Întreaga filosofie a lui Cioran își va extrage sevele amare, după cum recunoaște însuși el, din *Rugăciunea unui Dac*, energetică au-toblasfemie sub semnul atotnemicitoarei Nirwane (așa e notat cuvântul, în ortografie germană, pe marginea poemului). Dacă luăm în considerare și faptul că Mai am un singur dor este denumită într-o variantă, *Dorința unui dac*, iată că putem constata un arc genetic al Nirwanei, înmuiată și în apele letale și totodată lu-strale, deci mortificatoare/purificatoare, ale dacismului esențial care unește cele două viduri și le armonizează până la urmă într-un Tot panteistico-mioritic.

DEVENIREA

Istoria universală este, după Hegel, înfățișarea spiritului în timp, ideea fiind înfățișarea sub formă de natură în spațiu. Așa cum viața izvorăște din moarte, genul cade mereu în singularitate, repetând uniform același mod de existență. Gândirea ființării cuprinde noi forme în succesiune, ajungând la forme superioare printr-un principiu ce conservă și totodată transfigurează. Obiectivându-se și gândindu-și propria ființare spiritul nimicește realitatea a ceea ce este el, sesizând pe de altă parte universalul ființării sale. „Elementul cel mai important în conceperea și înțelegerea istoriei este de a ajunge la acest gând al trecerii și de a-l cunoaște. Un individ parcurge, ca singular, diferite trepte de dezvoltare, rămânând același individ; la fel un popor până la treapta care este treapta universală a spiritului său. În acest punct stă necesitatea lăuntrică, necesitatea conceptuală a schimbării. Acest mod de a privi constituie sufletul, specificul în conceperea filosofică a istoriei” (G. W. F. Hegel, *Prelegeri de filosofie a istoriei*, București, 1997, p. 76). Manifestările principiilor popoarelor sunt doar momente ale spiritului universal, care, prin ele, se înalță și se „împlinește în istorie, ca totalitate ce se cuprinde pe sine”.

Esențială, în conceperea filosofică a istoriei de către Hegel și Eminescu, este devenirea, trecerea, schimbarea. Spiritul, asemenea seminței, este început, rezultat, activitatea lui însemnând „trecere dincolo de nemijlocire, negarea acesteia și reîntoarcere în sine”. Toate momentele activității spiritului se manifestă în prezent, într-un etern prezent (conceptul îl găsim atât la Hegel cât și la Eminescu).

Fiecare lege, regulă, teorie, abstracțiune își au durerile ei de naștere în fiecare individ, deci nu o „teorie scrisă” ci „un călăuz concret”: „Ea se naște în el într-un mod dureros”, (vol. IX, p. 425). Între valoarea simbolică a unei întâmplări, devenită lege și adevărul relevat apare întotdeauna un hiat: „Ea (imagea, „figura” construită de individ - n.n.) se naște în el, în genere, atunci, când necoincidența dintre icoana purtată de el și adevărul vădit îl atinge dureros”.

Această succesiune a momentelor cunoașterii de sine, care duce la cunoașterea universalului e fixată de Eminescu într-o configurare diagramatică ce are parte și de o investitură metaforică. Floarea de aur cu care un popor bucură omenirea întreagă e rezultatul propriei înfloriri, stimulate de recepțiune și emancipare prin „întoarcere în sine”, prin cugetare asupra sa. Cu alte cuvinte, floarea învață a înflori, înflorește în sine însăși gândindu-și ființa și transformându-se într-o floare de aur, căci înflorind (gândind) asupra ei, înflorește (gândește) asupra lumii și pentru lume. Sămânța (de aur) hegeliană are drept corespondent floarea de aur eminesciană. „Momentul întâi, notează poetul nostru, popoarele învață a cugeta, momentul al doilea cugetă asupra sa însuși, al treilea cugetă asupra lumii întregi și pentru lumea întreagă. Cel dintâi e respectiv, cel de al doilea emancipă individualitatea națională de sub sarcina recepțiunii făcând-o să cugete cauza sa însuși, al treilea în sine e floarea de aur ce bucura lumea întreagă” (ms. 2257). Cauza acestui proces de înflorire este, bineînțeles, necesitatea devenirii pentru a atinge formele superioare. Un rece și implacabil imperativ de a fi conform unui anume mod de existență (și nu unui altul) așază momentele într-o înlanțuire cauzală rigidă, determinată de „unul și același scop”: „De ce? Iată o-ntr-o-bare ciudată. Nimica nu-i mai lesne decât ca să crezi mii de planuri și mii de căi pentru unul și-acelaș scop, căi și planuri cari de cari mai înflorite, și mai frumoase. Dar de ce? O idee trebuie să se realizeze în modul care nu permite posibilitatea de-a putea fi și altul - ci așa și numai așa”.

(De menționat că simbolismul tantrico-taoist al Florii de Aur conține și sugestia că înflorirea înseamnă drumul invers spre centru, spre origini, spre unitatea și starea primordială. Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, București, 1995, vol. 2, p. 56.)

În însemnările manuscrise eminesciene este constantă meditația asupra neconcordanței dintre sens ca atare și sensul simbolic, monogramatic. Intuiția poetului nostru merge în direcția interpretării clasice și moderne a simbolului (Creuzer, Jung, Lalande, Derrida, Durand): „Simbolul” și „semnul” se caracterizează printr-un aspect concret, vădit prin consemnare sensibilă, figurare, ilustrare, aspectul optimal, legat de capacitatea de a sugera, de a revela și aspectul inefabil, greu sau imposibil de perceput: „De fapt, simbolul este un sistem de cunoaștere indirectă în care semnificatul și semnificantul anulează mai mult sau mai puțin „falia” circumstanțială dintre opacitatea unui obiect oarecare și transparența puțin vană a „semnificantului” său, oarecum în felul lui Jacques Derrida care opune „grama” fracturii saussuriene. Simbolul este un caz limită al cunoașterii indirecte, unde, în mod paradoxal, aceasta din urmă tinde să devină directă, însă pe un alt plan decât planul semnalului biologic sau al discursului logic. Imediatețea sa vizează planul de gnozis ca într-o mișcare asimptotică” (Tilbert Durand, *Figuri mitice și chipuri ale operei*, București, 1998, p. 17-18).

Această mișcare asimptotică a indirectului spre direct, a opacității spre transparență, spre iluminare devine, la Eminescu, ne-coincidență între adevărul vădit și icoana purtată de el, între esență și arătare (fenomen), între viața internă a istoriei și exteriorul înșelător, fastuos, între monogramul (pe care îl reprezintă principiile generale) și mișcarea puterilor vii, între om ca arătare a Omenirii și Omenirea ca atare (considerată

ca un corp).

Fixarea simbolică, monogramatică a generalului (legii, regulii, principiului conducător) este pândită de relativism și Eminescu, vădit marcat de nominalismul stoic (de principiul „universală sunt nomina” care atestă noțiunile generale doar ca nume ale lucrurilor) și terminismul lui Thomas Hobbes (care concepea gândirea ca pe o adunare de nume) meditează mereu asupra a ceea ce denumește valoarea termenilor: „În istorie câtă să constatăm valoarea termenilor” (ms. 2257); „Cine va vrea să facă istoria unei epoci sau a unui mișcământ oarecare înainte de toate va trebui să facă a se simți legea continuității acestui mișcământ. El va trebui să caute punctul de purcedere, de ajungere, și apoi seria termene-lor intermediare (subl. în text - n.n.) *prin cari se află unite aceste două termene extreme*” (ms. 2258); „Orice act de volițiune e un dezechilibru de termeni” (ms. 2275).

Termenii desemnează, la poetul nostru, forțele vii, „atacurile” mișcările de repulsiune și asimilațiune. Ei sunt nu doar nume, pentru principii, ci înseși principiile, în mișcare. Apropierea asimptotică a indirectului de direct este, astfel, eliminată.

Mișcarea (mișcământul), în istorie, este pusă sub semnul organicismului specific concepției despre lume a poetului, ea cumulând în chip amalgamat principii deterministe, finaliste și indeterministe. Așa cum mișcământul se naște din el însuși și urmează o evoluție organică (după legea firească a continuității), „istoricul se va atașa de-o idee și această idee el o va urma de la originea sa până la ultimul termin al dezvoltării sale, cum s-ar zice, prin mijlocul aventurilor ai celor mai diverse; ea va fi personagiul și eroul cărții”.

Eminescu, filosoful istoriei, cade în aporie și caută să împace, să pună în dreaptă cumpănă principiul schematic mortificator și principiul natural vivificator. Dedesubtul schemei istorice stă atâta viață, stau „pasiunile puse-n mișcare” stă „lumina viorie a simțământului” cu toată bogăția ei de colori, stă „țesătura durerilor noastre”. Fenomenul (arătarea, aparența înșelătoare, învelișul exterior somptuos) ocultează esența (adevărul vădit, voința vie, devenirea, eterna mișcare). Tereziile opuse, cele două brațe ale cumpenei, se dezechilibrează, se descumpănesc. Neliniștea disonanței se instaurează în sufletul și cugetul poetului, care ba desemnează scheme și pune totul înfrigorat în ecuații, obsedat de un adevărat demon al relaționării, ba se încredințează fluxului viului, deci indefinitului, inefabilului. Schema, numele, principiul, legea dictează o limitare, o osificare, o mortificare. Istoria adevărată ține de viu, de evenimentul trăit, de devenire: ea are direcție, se mișcă în timp și spațiu. În planul gnosis-ului trebuie să mergi, astfel, de la sensul simbolic indirect spre sensul trăirii pe care tot printr-un simbol trebuie să-l exprimi. Sistemul se cade să-l definești prin cuvinte, prin nume, în timp ce trăirea vieții ca act experimental nu are nevoie de definiții verbale. „Nu există nimic defi-nibil în afara a ceea ce are istorie”, spune memorabil Nietzsche.

Poetul care caută în mod disperat să definească totuși viul, fiindul, ceea ce pribegeste din ființă în ființă, Dasain-ul se vede mereu implicat în contradicția cu filosoful istoriei care cată „valoarea termenilor”, principiile sistematizante, schema cursului evenimentelor. Ca și Goethe, Eminescu face distincție clară între universul-natură și universul-istorie. Spre deosebire însă de autorul lui Faust, el stăruie în a le pune în cumpănă, în a le găsi dacă nu unitatea, cel puțin „punctele de tranzițiune”. Oricum, organicismul eminescian este consumător întru totul organicismului goethean.

Viziunea organicistă presupune o luare în considerație a devenirii și a ființei marcată de aceasta și supusă legilor universale, mișcării și încremenirii, limitării și supunerii la numărul, care este, după cum spun filosofii, „simbolul necesității cauzale” și al „caducității”. Pe fundalul viziunii organiciste, se focalizează relația dintre natură și istorie. „O realitate este natură, precizează Oswald Spengler, dacă ea subordonează devenitul devenirii” (Oswald Spengler, Declinul Occidentului, Craiova, 1996, p. 141). Doar evenimentul trăit care s-a întâmplat poate fi istorie: are direcție de „timp” și este ireversibil, reprezentând devenitul opus devenirii, încremenitul opus viului. Devenind din clipa trăirii trecut, generează sentimentul de neliniște cosmică. Legile, formulele sunt antiistorice și anorganice. Devenirea nu are nici un număr, conchide Spengler, siungur viul poate fi numărat cu condiția ca să se facă abstracție de ființa ce-l include.

Imaginea condensată, sistematizatoare, punctul central, polul în jurul căruia să se rotească evii și mileniiile care îl preocupă pe Spengler (și anterior pe Goethe) îl face pe poetul nostru să imagineze o roată a vremii (Memento mori) un dascăl ce ține universul în degetul cel mic și „sprijină lumea și vecia într-un număr” („Precum Atlas în vechime sprijinea cerul pe umăr”).

Schema cursului naturii pe care o gândește prinde într-o ecuație metafizică și într-o imagine mitopoetică și devenirea și devenitul: ființele sunt asemăunate cu un râu curgător pe suprafața căruia sunt suspendate umbre nemișcate ce închipuie o urzeală aflată în „eternă tranziție, într-un pelerinagiu din frință-n ființă, un Ahasver a formelor lumii” (ms. 2287). „Esența ființelor este forma esenței vieții trecerea, mișcarea materiei prin ea”, conchide poetul, întrebându-se: „După care principiu însă se construiesc aceste forme - care-i sensul teleologici lor, care-i sensul teleolo-giei în mișcarea și secțiunile materiei?”

Numeroase însemnări manuscrise atestă obsesia „dinamice de puteri” care se „combat” sau, după cum am spune în limbajul filosofic de azi, se actualizează și se potențializează: „O dinamică de puteri este viața omenirii. Întrebarea-i dacă se mișcă realissimi-mo (în altă variantă: rectiliniu - n.n.) în grupa de puteri ce se combat: starea de revoluție de bellum omnium contra omnes, sau în formulele acestor puteri, în partide parlamentare și în presă” (ms. 2255). Tereziile opuse au limba drept la mijloc în starea de liniște, de echilibru, încolo orice impresie venită din afară cade în una din ele $a = a + x$ și astfel x „caută scăpare din ecuație, fie în țipet, fie în vorbă, fie în gândire reflexivă”, devenind „agentul unei mașini intercalate”; „Viața noastră, întrucât e simțită de noi, e o serie infinită de acte de volițiune pozitive sau negative, de da, sau nu” (ms. 2275,13 r). Actul de volițiune este, prin definiție „un dezechilibru de termeni” (același ms. 2275,25 r). Puterea de rezistență a apăsăturii poate fi învinsă prin potențializarea apăsării: „Într-un singur punct se concentrează toată puterea de rezistență a apăsăturii. Dacă ajungi la acel - punctul de depresiune impusă a grupului - el izbucnește” (ms. 2225,377 v).

Viața e definită prin această ordonare rectilinie a sumei de puteri, care sunt „umplute” printr-un timp care crește în infinit:

„ce e viața

O sumă de putere c-o singură direcție de mișcare, umplute printr-un timp care crește în infinit
deci

- Suma: vita

Lupta pentru existență se naște din proporționalitatea absolutului? Din corelațiunea creșterii // „Uberweg Psychophysik” (ms. 2255, 354 r).

Dezechilibrul termenilor prin actualizarea unuia și potențializarea „dinamicii puterilor” ne duce direct la logica dinamică a contradicțiilor a lui Ștefan Lupașcu.

După acesta, cauzalitatea eficientă este actualizarea evenimentelor și a sistemelor energetice, iar cauza finală este potențializarea lor. Toate faptele biologice apar ca rezultatul actualizării sau potențializării eterogenului, ele având o dialectică, după cum și legile au o dialectică a lor: „Dacă spun dialectică, acum și mai înainte, este tocmai pentru că există un dinamism antagonist și contradictoriu în trecerea de la lege la fapte, adică de la cauza finală sau potențialitate la cauza eficientă sau actualizare, și la mișcarea inversă. Se poate spune că faptele fac legea, cum legea face faptele. În aceste două dialectici, ale legii și ale faptelor, regăsim cele două determinisme contradicționale ale materiei-energiei macrofizice și ale celei biologice (Ștefan Lupașcu, Universul psihic, Iași, 2000, p. 200).

Există, totuși, și a treia dialectică a legii și a faptelor, pe care Lupașcu o denumesc contradictorială și ea apare în cazul evenimentelor și sistemelor neuropsihice. Aci avem de a face doar cu o cauză finală ce se înfățișează ca o semipotențialitate în special a eterogenității în prezența unei semipotențialități (în special a omogenității), astfel încât faptele nu se mai supun în mod clar legilor ca în cadrul celor două dialectici: „Este starea T, pe care o știm bine, și conștiința conștiinței și a subconștiinței, ca o cunoaștere a cunoașterii și a necunoașterii. Industria sau trecerea faptelor la lege se desfășoară într-un spațiu-timp redus și mai mobil, într-o interacțiune a industriei și a deducției, coexistente și apropiate. Faptele eterogene tind spre o potențialitate sau cauză finală sau lege a eterogenului, împotriva unei omogenități a faptelor care tind spre o potențialitate sau cauză finală sau lege a omogenului” (Ibidem, p. 201).

Observatorul va fi, astfel, într-o continuă derută, provocată de oscilarea între variație și invariante. Evenimentul psihic și sistemul psihic nu se supune unei legi rigide, ilustrând un indeterminism, un „determinism al libertății” care fac ca faptele să fie determinate și totodată nedeterminate, omogene și totodată eterogene, continue și totodată discontinue. Imaginea este ca o undă și în același timp ca o particulă, generând instabilitate, prezență fugară, „statornicie vibratoare”.

Este ceea ce-l face și pe poetul nostru să facă fel de fel de ecuații, să deseneze cumpene și alte simboluri, să caute formule ale „dinamicii puterilor” precum aceasta deosebit de revelatoare privind coadaptarea între puteri: „Aryas - Luminoși - deplină proporție, coadaptare între puterea principală, radius vector, și puterile colaterale, radii passati” (ms. 2255,351 v). Coadaptarea ia aspect de lege configurată pe baza actualizării și potențării puterilor venite în activitate: „Cel care merge în linie dreaptă (în linia adevărului) silește toate puterile colaterale să se coadapteze lui” (ms. 2255,351 r).

Or, absolutizată, această operație de coadaptare eșuează, ca și încercările de a supune legii evenimentul psihic. Interogația asupra ființei, „întrebările de tine” „pe-a istoriei lungi unde, se ridică ca ruine”. „Roata istoriei” poate fi doar contemplată. În calitatea sa de filosof al istoriei, Eminescu nu poate rosti cu fermitate decât o singură frază, luată din logică: „Stat pro ratione voluntas”. Inteligența care caută să înțeleagă sensurile este condamnată să joace „rolul de salahor al voinței”: „Ea este într-adevăr: l'avocat du dia-ble, pre când toată filosofia istoriei e concentrată în fraza latină Stat pro ratione voluntas” (ms. 2287, 20 r). Expresia se repetă și în alte însemnări: „Este

în logică o frază, care ar trebui pusă ca motto la oricare compendiu de istorie, pentru ca să nu ne înșele cuprinsul ei la fiecare pas, pentru ca să nu ne ademenească tablourile vii, zgomotul și penibila neliniște care înflă paginile cărții omenirii, aceasta sună: *Stat pro ratione voluntas*” (ms. 2280,12 r).

Istoriograful caută să surprindă „valoarea termenilor”, înlănțuirea cauzală (spațiu, timp, cauzalitate care sunt mărimi determinate în teză și mărimi infinite în antiteza kantiană) să silească ordonarea lor rectilinie (în linia adevărului), coadaptarea lăuntrică a actelor voliționale. Filosoful istoriei caută însă însuși temeiul, adevărul axial, rostind sceptic: *Stat pro ratione voluntas*, adică Voința înlocuiește argumentele rațiunii. Deci pune faptele și legile, cauzele primordiale și finale sub semnul indeterminismului, a lupascianului „determinism liber” al voinței.

MIȘCAREA

În cel mai elementar peisaj eminescian, ca cel, bunăoară, din *Călin*, surprindem o mișcare catabazică, precum ar zice Blaga, spre adâncimile firii, o intrare spectaculoasă într-un univers circular mandalic care se închide în sine circumscriind mișcări vă-lurânde la niște cercuri unduitoare ce se întorc spre punctul care le-a născut: „Sură-i sară cea de toamnă; de pe lacuri apa sură/ Înfună mișcarea creață între stuf la iezătură;/ Iar pădurea lin suspină și prin frunzele uscate/ Rânduri, rânduri trece-un freamăt ce le scutură pe toate./ De când codrul, dragul codru, troienindu-și frunza toată,/ Își deschide-a lui adâncuri, fața lunei să le bată,/ Tristă-i firea, iară vântul sperios vo creangă farmă - / Singuratece izvoare fac cu valurile larmă”.

Mișcarea înțeleasă ca înainta re/retrage re într-o serie infinită de cercuri mandalice care simulează un proces continuu de iluzionare și în care stă pitită enigma existenței, este factorul dinamic **structurant** al universului eminescian.

Iluzia reală (limanul fericirii), cufundată într-un proces de iluzionare infinită, se transformă într-o iluzie ireală, liniștirea (isichia) e o stare fluidă, procesuală, care dezvăluie un sens tragic. Adormirea de armonie e cufundare lentă în orizontul nemărginit al singurătății și morții (or, omosemia lor e vădită).

Eminescu face gestul, încărcat de semnificații ontologice adânci, de a împinge orizontul limitat al ființei în acela i-limitat al neființei. Ființa eminesciană e disparentă, certitudinile sensurilor ei sunt mereu lunecătoare (plutitoare, glisante, „coborâtoare”), reapariția lor - prin disparentă întoarsă ca și cum - făcându-se din zona „liniștită” a neființei.

Chemarea „să plutim cuprinși de farmec” e o chemare la plutire pe apele lustrale. Închiderea eminesciană în farmec coincide cu clipa supremă a iluzionării care-l duce pe poet (împreună cu fantasma iubitei invocate, căci ea nu vine nicicând: rămâne în „cercul strâmt” al fenomenalității) departe de tărâmul realității ontice absolute: al morții.

Or, actul ajungerii e și el prezentat și re-prezentat imaginativ ca o mișcare disparentă - legănată, „creață”, „adormindă”, progresiv - și nu poate fi receptat ca actul a ceva (deja) ajuns. Tot astfel iubitei nu-i este dat să ajungă în câmpul tensionat al așteptării poetului, căci ea e chemată de zona idealității reci: „Din neguri reci plutind te vei desface?/... Răsai din umbra vremilor încoace,/ Ca să te văd venind - ca-n vis, așa vii!” (Sonet III). Imposibilitatea finalizării mișcării ei anabazice, încoace, spre poet adică, e asigurată de înseși semnele de interogație, care nu sunt decât semnele disparenței irecuperabile.

Eul narcisic eminescian este fix doar în poziția inițială de îndrăgit și îndrăgitor de sine însuși (în oglinda izvorului); încolo imaginea lui e mișcătoare, „plutitoare”, **multiplicându-se** în reflexe purtate de unde. Identitatea sa ideală se înmulțește, proliferază în **mii** de identități care îi sunt - paradoxal - propriile alterități. El este prizonierul voluntar al farmecului oglinirii, act ontologic în care voinței de uitare-mântuire îi răspunde ușor voința universală - îndreptată invers spre el - a morții.

Totul este pus în regimul somnului sau al actului vegetativ; o somnolaritate indiană pătrunde ființa, după cum o solemnitate platoniciană cuprinde întreaga fire. Arhetipalitatea domină universul eminescian, poetul operând nu cu imagini, simboluri, ci numai cu arhetipuri grele de semnificații mitologico-poetice. Firul poveștii (ființei) se toarce ronronic, monoton, se resfiră în aducerile aminte căzute în picuri, într-o repovestire a propriei vieți (de o străină gură); gândirea cade repede în transă, în capcanele „îngânării” de cântul tainic al naturii (apei, codrului), ceea ce presupune o identificare (renaturalizare) a ființei poetului, o coborâre (dispoziție definitivă, euthanasică) în ea. „Răpirea de farmec” e narcotizantă, efectiv-tanatică și deschide tărâmul râvnit al uitării-mântuirii, marcat de veghea universală a morții ca rațiune ultimă, supremă.

Capcanele ontologice pândesc la tot pasul, sirenele primejdioase trimițându-și cântecul „îngănător” de oriunde. E, la Eminescu, o permanentă „îngânare” a ființei de către neființă, aceasta lucrând viclean cu însuși farmecul seducător al naturii.

Vorbind despre actualizarea inconștientului într-un cadru primar, organic de natură orizontală, Lucian Blaga se referea și la un accent axiologic generat de sensul mișcării care poate fi ana-bazic sau catabazic în funcție de înaintarea în orizont sau retragerea din orizont. Aceste mișcări sufletești fundamentale prezintă nuanțe, căci sentimentul destinului poate implica, după timpuri și locuri, un orizont infinit și în același timp credința în subordonarea fiecărei mișcări unei secrete expansiuni sau unui orizont îngust, conjugat cu credința integrării într-o secretă retragere. „Una e sentimentul destinului, care implică un orizont infinit și atitudinea retragerii, și iarăși cu totul altceva e sentimentul destinului, care implică un orizont limitat și atitudinea înaintării” (Lucian Blaga, *Opere*, vol. 9, București, 1985, p. 156).

Omul spațiului mioritic concepe destinul ca pe un „veșnic, monoton repetat, suiș și coborâș”, mișcarea lui specifică fiind o „legănată înaintare, într-un infinit ondulat”.

Eminescu are fără îndoială sentimentul destinului caracteristic omului spațiului mioritic, numai că cele două mișcări apar psihodinamizate, extrem de ontologizate, astfel încât procesul de înaintare într-un orizont

infinat poate să fie oprit instantaneu, iar o stagnare în cercul limitat al destinului să deschidă o perspectivă largă, cosmică a înaintării.

Eminescu e creatorul suveran al unor asemenea orizonturi pe care le lărgeste și le îngustează după plac, le valorizează psihic și senzorial. Atitudinile anabazice și catabazice se pot combina, complementa, anihila conform unui principiu pe care l-am numit al *iluzionării absolute* sau al iluziei în iluzie. Este o înaintare/retragere dialectică, surprinsă într-o formulă ciudată a contradictoriului, al antinomicului, greu de algoritmizat, căci activarea, re-activarea sau stingerea unor elemente, a unor faze ale mișcării prezintă o psihodiagramă foarte ciudată.

Putem întâlni o valorizare necondiționată a spațiului așteptării în lirică, ca în *Sara* pe deal unde ni se oferă proiecția imaginară a unei *nopti bogate*, care merită prețul întregii vieți („Astfel de noapte bogată/ Cine pe ea n-ar da viața lui toată?”) sau o valorizare permanentizată, de înaintare continuă în ciuda lipsei iubitei, a cărei fantasmă înaintează/se retrage concomitent; în *Nu mă înțelege*, deși enunțul în incipit este total negativ: „în ochii mei acumă nimic nu are preț”... „lanțul de imagini” continuă să se desfășoare nestingherit: „Și azi când a mea minte, a farmecului roabă,/ Din orișice durere îți face o podoabă,/ Și când rășai nainte-mi ca marmura de clară,/ Când ochiul tău cel mândru străluce în afară,/ Întunecând privirea-mi, de nu pot să văd încă/ Ce-adânc trecut de gânduri e-n noaptea lui adâncă,/ Azi când a mea iubire e-atâta de curată/ Ca farmecul de care tu ești împresurată,/ Ca setea cea eternă ce-o au după olaltă/ Lumina de întunec și marmura de daltă,/ Când dorul meu e-atâta de-adânc și-atât de sfânt/ Cum nu mai e nimica în cer și pe pământ,/ Când e o-namorare de tot ce e al tău,/ De-un zâmbet, de-un cutremur, de bine și de rău,/ Când ești enigma însăși a vieții mele-ntregi.../ Azi văd din a ta vorbă că nu mă înțelege!” Așa cum cei doi „azi” se anihilează, în planul viziunii, în lumina (negativă) a celui de-al treilea, final, tot astfel mișcarea anabazică a imaginii este anihilată de retragerea (catabazică) de la sfârșit. Altă dată contopirea contrapunctică a înaintării/retragerii se face prin punerea în paralelă antinomică a sfârșitului și finalului: „Din valurile vremii, iubita mea rășai/ Din valurile vremii, nu pot să te cuprind”. Există însă și o fuzionare de gradul zero, într-un punct neutru, bazic, care nu presupune nici înaintare, nici retragere, ci pur și simplu situarea stagnantă a eului în fața/ în urma timpului, ca în *Trecut-au anii*, deși aici apar elemente ale procesului de iluzionare: „Cu-a tale umbre azi în van mă-mpresuri;/ Să smulg un sunet din trecutul vieții,/ Să fac, o suflet, ca din nou să tremuri...” În acest sonet înregistrăm doar sunetele intenționate ale unei mișcări anabazice, punctul catabazic al orizontului așteptării fiind absolutizat!

În planul mai înalt, ontologic, al reprezentărilor sentimentul acut-dureros al destinului apare mântuit prin retragere în seninătatea mioritică, în indiferența stoică, în catharsts-ul antic.

Încă de la începutul secolului nostru, Henri Bergson spunea că mișcările retroactive sunt cele adevărate și că reale sunt numai curgerea, fluxul, tranziția continuă, schimbarea în sine. O mișcare pură este imposibilă; ea înseamnă un complex întreg de mișcări și de opriri virtuale: „Pretinsa mișcare a unui lucru nu-i, în realitate, decât o mișcare de mișcări” (Henri Bergson, *Gândirea și mișcarea*, Iași, 1997). Niciodată timpul nu ni se dă ca unitate; el frânează sau este mai degrabă frânare”.

Timpul adevărat este timpul care durează, or, a pătrunde în durată este posibil numai datorită intuiției ce instituie o cunoaștere interioară, o „cunoaștere absolută a duratei sinelui de către sine”. Eul care (de mai) durează, se zbate, în realitatea lui, ca într-o sferă care mereu caută să se lărgască, să se extrapoleze în afară. Pornit să caute esența, adică ceva constant, uniform de la periferia cercului spre centru, eul descoperă ceva străin de sine.

Mișcările eminesciene sunt foarte variate - întindere titanică (precum „gândul tău măreț”), zvârlire demonică în spațiu, călătorie interstelară, întoarcere fulgerătoare la punctul genetic prim („Într-o clipă-l poartă gândul îndărăt cu mii de veacuri/ La-nce-put pe când ființă nu era nici neființă”), plutire, cădere, salt/călărire-n zori”, cavalcadă („care vine, vine, vine, calcă totul în picioare” - oastea lui Mircea în *Scrisoarea III*) - ele fiind în majoritatea lor de esență romantică. Demersul existențial le marchează foarte puternic, căci atestăm un fenomen pe care l-am numit *ontologică* a viziunii, obținută printr-un permanent tremur care înseamnă efectiv ființă, ființare, printr-o unire în contrapunct a actelor dinamogene și a celor endogene. (Edgar Papu observa că, structural, viziunile eminesciene sunt precipitate în faza genezei și lente în faza de cristalizare).

Întinderea provoacă concentrarea și viceversa, largile mișcări perspective și retrospective având asigurarea într-o statornică și temeinică centrare *lăuntrică* a eului mișcător în timpul spațializat (bergsonian). Concentrarea e atât de grăbită, atât de densă, de puternică, încât naște din nou necesitatea mișcării, ca - mai târziu - în *Elegiile nichita-stănesciene*, în care se vorbește despre „cel în el însuși nemișcat, aidoma/ sâmburelui pământului/ care-ntin-de jur împrejurii lui/ o infinitate de brațe ale gravitației, strângând la sine totul și deodată/ într-o îmbrățișare atât de puternică,/ încât îi sare printre brațe mișcarea” (*Elegia întâia*).

E o mișcare-alergare spre propriul centru al eului care durează în cadrul dialectic al întinderii-concentrării. Timpul se „aude” o dată cu înaintarea/întoarcerea eului; el este cu adevărat contratimpul, contra-tema suprapusă

peste tema sinelui cunoscător.

Ce descoperă eul eminescian în opririle instantanee ale acestui (contra)timp provocat de meditație?

În durată iubirii, dominantă de mișcările stinse ale disparen-ței, ale neantizării prezenței celor doi, poetul mai speră să-și reveleze „o rază încă, încă o scânteie”, deci o iluminare momentană a ființei, al cărei sens îl caută într-un descrescendo al oboselii existențiale a căutării: „Iubito, vremea-n loc să steie,/ Să stingă uni-versu-ntreg în noi:/ O rază încă, încă o scânteie,/ Ş-apoi dispare tot... ş-apoi, ş-apoi/ Simt încă gândul tău iubit, femeie,/ Ş-apoi nu vom mai fi nimic... noi doi” (Ah, mierea buzei tale). Ca întotdeauna, la Eminescu, în ecuația antinomicului este pus un „apoi” ne-antizator cu o recurență monotonă acaparantă, total deconstruc-tivă și un „încă” intens luminator și recuperator a cărui putere, să-i zicem înființătoare, degradează însă progresiv.

În durată eternității, văzută ca o întindere cosmică a „morții cei eterne” ce închide toate-n una, prezența ființei este doar „o slabă fulgerare” - infima revelație de care au parte cei care cu-a lor gânduri mereu în lime sapă: „O, moarte! - nu aceea ce-omori spre-a naște iară,/ Ce umbră ești vieții, o umbră de ocară -/ Ci moartea cea eternă în care toate-s una,/ În care tot s-afundă, și soarele și luna,/ Tu, care ești enigma obscuri conștiinți,/ Cu-prins-abia de-o minte, din miile de minți,/ Tu, stingere! Tu, chaos - tu, lipsă de viață,/ Tu ce pan' și la geniu spui numai ce-i în cărți:/ O, slabă fulgerare... cea cărui nu te teme,/ Îngheți nervul vieții din fugătoarea vreme,/ Când alții cu-a lor gânduri mereu în lume sapă,/ - Istorie e viața ce scrisă e pe apă...” (*Femeia?... Măr de ceartă*). Întunericul (neființei) vine năvalnic într-o a stinge „jocul cel feeric al lumii sclipitoare” (al ființei), „fugătoarea vreme” anihilând voința gânditorilor și chiar a geniului de a lumina „enigma obscuri conștiinți” sau, cum spunea poetul altădată, „cifra vieții cea obscură”.

Pragul ontologic al timpului *fugător* pare insurmontabil. Or, raza, scânteia, slaba fulgerare ne trimit la antica zeiță Athena care are un ochi strălucitor (glaukos) îndreptat anume, după spusele lui Heidegger, spre o *limită*, iar atingerea acesteia înseamnă deja *situare-fermă*, revelare a ființei ființării (opusă neființării). Limita și sfârșitul înțeles ca un proces de *sfârșire* și *desăvârșire* reprezintă „acel ceva prin care ființarea începe să fie”: „Limita este, de fiecare dată, ceea ce limitează, ceea ce conferă determinării, ceea ce dă punct de sprijin și statornicie, acel ceva prin care și în care ceva începe și este” (Martin Heidegger, *Repere pe drumul gândirii*, București, 1988).

Interpretarea elină a „ființării”, prin care îl înțelegem mai bine pe Eminescu, se cade delimitată de disocierea categorică – „creștină” și „modernă” care i s-au adăugat. La vechii greci temporalul și eternul însemnau deopotrivă ceva care cuprinde nelimitatul, numai că acesta din urmă nu semnifica tranșant numai ce este *mereu*, *fără întrerupere*, ci cu deosebire ceea ce este de față. Durata nu determină conceptul grec care se referă doar la ajungerea-la-prezență. Eternul, ca ceea ce ajunge-la-prezență și se retrage din prezență în mod nelimitat nu poate ajunge-la-prezență în mod plenar, căzând pradă nestatorniciei. Durata lui cunoaște o ruptură, în timp ce durata temporalului (a ceea ce ființează pro-priu-zis) nu cunoaște piedici. Mai târziu, se va face disocierea dintre aeternitas și sempiternitas, care echivalează cu nunc stans și nunc fluens, punându-se un accent străin conceptului grec, pe deosebirea dintre stabil (neschimbător) și ceea ce curge (schimbător, evanescent), amândouă noțiunile având sensul de dăinuire fără încetare.

Eminescu este, prin urmare, mai aproape de greci în înțelegerea ființei, schimbătorul fiind și la el nu ceva care a încetat, ci ceva care mai dăinuie într-un proces de încetare. Adverbele *încă* și *mai*, atât de frecvente la el, sunt prin excelență durative, reactivante, semnificând procesualitatea încetării, nu sfârșitul ei temporal.

De aici preferința eminesciană pentru *mișcare* care reprezintă procesualitatea ca atare, înțelesă nu doar ca succesiune dinamică, ci și ca simultaneitate dinamogenă tulburătoare de stabilitate în mai multe planuri.

Universul eminescian e al unei permanente *mișcări în mișcare* (= în mișcări); în cadrul lui mișcarea provoacă mișcare, conform logicii dinamice a contradictoriului. Are loc, astfel, o dinamizare absolută a tot și a toate. Nu numai că mișcările se produc în spațiu, generând timpul spațializat, ci însuși spațiul e mișcat, adică proiectat, într-o stare de agitație și supus unei noi ordini, acțiune ce naște un timp spațial. Vocația (neo)demiurgică a geniului se exercită aici din plin.

Mișcările eminesciene nu sunt decât inițiative ale gândirii ca gândire a ființei. Ele sunt, prin definiție, ființiale. Psihismul ultra-dinamic eminescian are ca topoi definitorii transcenderea (contingentul), transgresiunea și regresiunea, specifica întoarcere la origini, la „vremea-aurită”, întrecerea „cu clipa gândirii” din poemele de tinerețe, tremurarea ființei și gândurile care ies „dintr-a lumii cutremur”, înălțarea/căderea cu toate izomorfismele - suirile la Dumnezeu, înălțarea și zvârlirea spre ceruri, căderea și (re)căderea în haos, zvârlirea demonică, coborârea în viața sufletească („vei coborî tu singur în viața-ți sufletească” - *Povestea magului călător* în stele); rotirea universului și învârtirea omului în roată (roata lui Ixion), cufundarea în visare și scufundarea în apele mării și oceanului ca în niște ape lustrale, trecerea și petrecerea „ca visul unei umbre și umbra unui vis”, evoluția și revoluția (a astrilor), trecerea luminii și pătrunderea înființătoare a razei; dezmarginirea titanică, mergerea în lume (în singurătate), îndreptarea titaniană a gândurilor contra lumii (asupra principiilor ei deterministe), alergarea („pe calea vieții”), străpungerea negurilor (de către gând), umbrire (ca întindere a

noptii), unduirea, vremuirea, izvorărea, înșiruirea, înmiirea, toarcerea și (re)toarce-rea firului trecutului.

O dată ce intră în ordinea ființei, eul eminescian nu mai cunoaște repaosul. Noica spunea că imaginea deosebită a ființei, la un prim nivel, o dă pulsația („Tot ce este pulsează”), referindu-se anume la Eminescu: „Iar poetul nostru spune: „în fiecare om o lume își face încercarea” invocând pulsația ființei sociale în același timp necesară și liberă, cu altă ritmică și ea. închisă într-un om, lumea încearcă să se deschidă de fiecare dată, iar acolo unde nu se percepe obișnuit ritmica ființei, gândirea poetică a intuit-o. Cu fiecare închidere ce se deschide ființa își face încercarea” (Constantin Noica, *Devenirea întru ființă*, București, 1981, p. 215-216). Ființa a fost căutată prin imaginile statice și prin cele dinamice, mai rar însă prin cele pulsatorii. Bătăile ființei sunt peste tot ceea ce grecii denumesc prin „to einai” (faptul de a fi) sunt, după Noica, neîndeajuns pentru ființa celor ce sunt. Românescul „a fi întru” denumește tocmai „pulsația sporitoare și întemeietoare” a ființei.

Sporirea ontologică a mișcării se face nu doar prin dinamismul etraordinar al înaintării/retragerii, prin îndrumările anabazice/catabazice ale ființei spiritului care își are ritmurile lui (deosebite, după cum zice Noica, de cele ale ființei vieții). Există, la Eminescu, și mișcări ascensionale și descensive, care apar de asemenea contrapunctate. Spectacolul îmbinării lor întrește, în Memento mori, orizonturile ontologice care au un fast baroc uluitor (asupra lor poetul abate „un imperiu de lumine”, o lume de raze și scânteieri, vaste „pânzării de-azur”, o „povară” de stele sau „cârduri de stele” „popoare de stele” și icoanele lor înmiite sau pune mii de oglinzi măritoare): „Și cu scorburi de tămâie și cu prund de ambră de-aur/ Insulele se înalță cu dumbrăvile de laur,/ Zăgrăvind-se în fundul râului celui profund,/ Cât se pare că din una și aceeași rădăcină/ Un rai dulce se înalță, sub a stelelor lumină,/ Alt rai s-adâncește mândru într-al fluviului fund”.

Paradisul nu e deloc aici un model idilic, „pastoral”, gessneri-an, ci reprezintă însăși plenitudinea *existențială*, constituită dintr-un psihism activ, bogat ce se manifestă sub semnul *identității*. Totul atinge, în el, pragurile de sus: noaptea lumii este „clară, luminoasă” având deci o luminescență diurnă, pădurile sfinte se cufundă în propriile adâncimi, munții se înalță în „albastru-adânc”, în râurile „fericite se descoperă toate grațiile tănuite”, ar-gintându-se „plane ș-adânci”, „murmurele împlu lumea de-un cutremur voluptuos”. Respirările calde ale aerului, sclipirile stelelor ce se revelează într-o întârziere „lină” clipocitul blând al râurilor, suspinele tainice ale codrilor se adună într-o unică imagine simfonizată, cosmizată: „glasul lumei, glasul mării se-mpreună-n infinit”.

O voință de existențializare imensă domină universul eminescian, reflectat printr-un sistem complex al oglinzilor în oglinzi. Oglinzilor mișcătoare ale apelor li se adaugă oglinzile aerului („E aerul pătruns de mari oglinzi”), oglinzile visului („O, de ar sta mereu/ Să oglindez într-însul adânc sufletul meu”).

Oglinzile eminesciene captează reflexele variate ale unei lumini psihizate, care poate fi semnul voinței de cunoaștere, al dorinței erotice („Și din oglindă luminiș/ Pe trupu-i se revarsă” - *Luceafărul*), al hierofaniei „sâmburelui lumii” sau al răsfrângerii durerii („Pe-oglinzi de marmuri negre un negru nimez/ A faclelor lucie răzbind prin pânza fină, / Răsfrâng o dureroasă lumină din lumină” - Strigoii), revelare narcisică a ființei („Din oglindă ea nu vede / Decât vecinic chipul ei” - *Miron și frumoasa fără corp*) sau substanță originară („lumina dintâi”). Eternitatea însăși se reflectă în oglindă, tot narcisic, uimindu-se de propria frumusețe: „Apoi se limpezi oglinda și, eternitatea din <...> se uită la ea însăși... și se miră de frumusețea ei” - *Avatarii faraonului Tla*).

Eminescu nu răstoarnă în mod direct cerul (eternitatea) pe suprafețele „mișcătoarelor oglinzi” ale apei sau ale aerului, ci îl (o) trece printr-un sistem interpus de reflexe care purifică icoana lui (ei), obținând ceea ce Gaston Bachelard denumea, în cazul lui Edgar Poe, o *image absolută* a universului („...Dacă citim anumite poeme, anumite povestiri, ni se pare că reflexul este mai real decât realul, pentru că este mai pur. Așa cum viața este un vis într-un vis, universul este un reflex într-un reflex; universul este o *image absolută*” (Gaston Bachelard, *Apa și visele*, București, 1993, p. 57).

Reflexul creează o lume în lume care se dezvoltă într-o puritate desăvârșită, luminoasă prin care ființa apare ferm în prezență.

Eminescu își derivă mitopoetica *mișcării* din tratatele de specialitate ale fizicienilor Clausius și Mayer, precum și din filosofia românului Vasile Conta, glosând metaforic în marginile însemnărilor rezumative.

Mișcarea, pe care altădată o vedem ca o mișcare a unui sâmbure al lumii „totdeauna aici”, constituie un principiu fundamental al existenței umane și al existenței universului, fenomenele acestuia apărând „în perpetuă curgere și circulațiune”. „O singură mișcare există în Univers”, notează el la un moment dat, specificând că mișcarea lumii mari reflectată în cea mai mică nu este decât fracturarea unei mișcări infinite în senzațiunile unui ochi, al unei urechi.

Evident că poetul nostru își *schopenhauertzează* însemnările, relaționând mișcările mecanice cu cele ale voinței din om, cu „seria infinită de acte de voințe pozitive și negative de da sau nu: „E foarte drept că ceea ce în mecanică e direcție a corpului pus în mișcare, e în om *voința*” (Mihai Eminescu, *Opere*, vol. XV, București,

1993, p. 327). Actul volitiv, întotdeauna dramatic, dureros, devine plăcut atunci când trece prin „sita cugetării”, rarificându-se și ondulându-se în artă (în muzică, în vis, în armonie). Mișcarea aduce revelarea lui Dumnezeu, prin care obținem epifania luminii, adică a ființei: „... numai trebuie să vă mișcați, fiecare mișcare în jurul ei, pentru că Dumnezeu e mișcarea, numai trebuie să luminați fiecare în înțelesul lui pentru că Dumnezeu e lumină”. Identicul hyperionic se dezvăluie anume datorită intenselor lumini demiurgice. Pulsatiunea, care e spre dezvoltare, spre ființă și spre repaos, neființă, după cum va spune în altă însemnare, aduce certitudinea clară a raportului omosemic a fi sau a fi mișcat, mișcarea începând ființa și fiind temeiul ei: „Dacă a fi și a fi mișcat - existență și movi sunt identici de a fi ca Ding an sich e mișcare; grade și feluri de mișcare - linie dreaptă, linie rotatorie, linie ondulantă” (Ibidem, p. 295).

Punctul cel mai atractiv pentru poet este des-cumpănirea ființei în mișcare, intrarea aparentă în zona urcării/căderii, a *vă-lurării*, căci linia dreaptă nu e caracterizantă pentru cugetare, ci numai cea ondulantă. Unda e forma universală de mișcare a ideii, valurile, valurile, topos fundamental eminescian, fiind proiecția mitopoetică a balansării tereziilor punctului de gravitație: „Cum s-a mișca punctul de gravitație al unei în jos, punctul celălalt din cealaltă terezie oarecum se suie în sus, cel următor în jos ș.a. în infinit. Valuri, valuri” (Ibidem, p. 302).

Ființa umană este înscrisă în univers, conceput ca mare text existențial general printr-o mișcare intercalată, parantetică: „Organisme, mașini intercalate în linia directă a mișcărilor mari ale universului - paranteze într-un text general” (Ibidem, p. 337).

Intuiția eminesciană merge sigur, în eceste însemnări, spre tranzitivitate, spre un între lămuritor și revelator care se transformă într-un întru. Poetul caută ca și cum un temei al mijlocului, al cumpenei, în care des-cumpănirea și cumpănirea se întregesc, se completează; în acest moment tranzitiv și liniștit-contradictoriu ființa se în-temeiază nu într-un finit sau într-un infinit, ci într-un transfinit, deci într-un permanent dincolo de finit și neajuns în infinit. Sunt momentele de trecere suspendată, oprite în sens bergsonian, „cumpănite”.

Or, pe Eminescu îl atrage tabloul fizic și mitopoetic al întregului proces de actualizare și potențializare energetică, pe care și-l reprezintă în manuscrisul 2255 prin lanțul grafic dinamic arc-cumpănă-cerc-bolta. Ce ascunde această ciudată reprezentare emblematică eminesciană? Mișcarea cu toată logica ei contradictorială de tip lupascian. Arcul înseamnă potențialitate pură încapsulată, punct genetic și energetic prim. Mișcarea are aici forma enunțului, de care trebuie luat act: ea este oprită, dar nu în stare de repaos absolut, ci în stare de tensiune reținută.

Cumpăna semnifică momentul de actualizare a energiei, dar tot ca act, care anunță doar posibilitatea - o posibilitate reală - a mișcării.

Cercul semnifică declanșarea, circularitatea (ondolațiunea) și „încheierea” mișcării care, bineînțeles, nu se încheie, căci cercul presupune o reluare, o actualizare dialectică a motricității. Or, ca așa ceva să se întâmple, e nevoie de o provocare nouă a mișcării care determină o firească re-începere sub formă de semicerc (boltă), capabilă să dinamizeze celălalt cerc și să-l integreze, să-l intercaleze din nou - în textul general al mișcării - în Întregul (Cercul) acesteia.

O asemenea rațiune pură, kantiană, a mișcării eminesciene ne trimite la tulburătoare revelații mitopoetice: la începutul lumii și la primul punct, cel dintâi și singur („mult mai mic ca boaba spumei”), înființator de univers; la arcurile mărețe uranice, gata să săgeteze cu raze imensitatea cosmică: „Cu-ncetu-nserează și stele izvorăsc/ Pe-a cerului arcuri mărețe” (Eco); la uriașa roată a istoriei din Memento mori; la comunicarea/in-comunicarea „cercului strâmt” și a macrocercului universului, întâlnite (ca semicercuri ce se potențează reciproc) în transfinitatea gândului poetului, căci există la el un cer adânc nemărginit și *un cer al cugetării*, in-timizat, apropiat, adevărată cumpănă între contingent și transcendent și care se constituie ca un semicerc în Marele cerc general; la cumpăna gândirii surprinsă între viață și moarte din *Se bate miezul nopții*, căreia nu întâmplător Maioreșcu i-a pregătit poziția din mijloc (de cumpănă!) în ansamblul poeziei eminesciene; și, bineînțeles, la principiile de bază ale universului eminescian; mișcarea ca act *volitional*, *undoierea* sau *vălurarea*.

Ștefan Lupașcu vorbea de principiul antagonismului ca despre principiul fundamental al logicii oricărei energii care nu poate fi statică prin ea însăși (cum s-ar putea atunci întâmpla ceva în univers?). Dinamismul implică în mod obligatoriu trecerea de la o anumită stare potențială la actualizare: „dacă nu dinamism oarecare poate rămâne în stare potențială, ca stare antecedentă celei de actualizare, este pentru că ceva îl menține așa; or, acest ceva nu poate fi el însuși decât un dinamism în stare de actualizare antagonistă, întrucât trebuie, la rândul lui, să ce poată potențializa pentru a permite potențializarea celuilalt” (Ștefan Lupașcu, *Logica dinamică a contradictoriului*, București, 1982, p. 27).

Același principiu al contradictoriului lucrează în sistemul psihic, unde subiectul și obiectul își estompează raporturile de exteriorizare reciprocă pentru a intra într-o interioritate nuanța-toare. Imaginea nu se naște în cadrul influxului nervos, ci este produsul pur al psihismului, născându-se datorită unui proces de inhibare, de liniștire, de aprire a motricității. Ca imaginea să se realizeze, ca melancolia să se facă vers, „Trebuie

oprită percepția, ca și motricitatea, inhibate în liniștea meditației, care este un fel de somn, influxurile aferente și eferente, acestea cantonându-se în scriitură, motricitatea verbală, picturală, mnemică respingând orice altă aferentă sau eferență” (Ibidem, p. 305).

Imaginea eminesciană cu uriașa ei forță de iradiere se naște la blagiana cumpănă a apelor, la cumpăna dinamismelor, unde surprinde - în textul general al timpului și temporalității - clipa cea repede ce i se dă potențial ființei actualizatoare.

VOINȚA (EMINESCU ȘI SCHOPENHAUER)

Devenită clasică, interftuența operei schopenhaueriene și a celei eminesciene, axată și pe o viziune apropiată (nu însă identică) asupra lumii (ca voință și reprezentare), își redeschide dosarul sub semnul reexaminării pe care o oferă modul de înțelegere al postmodernității. Problema se reia și numai în lumina *afinităților* electivă și a intersecțiilor mitopoetice, Eminescu fiind și un filosof, iar Schopenhauer și un poet care a operat cu metafore și care are și o scriitură poetică ce sfidează răceala academică a altor conaționali-filosofi.

Avem dovezi indiscutabile că poetul nostru i-a cunoscut profund opera, între el și filosoful din Danzig existând și o vizibilă filiație ideatică.

Iacob Negruzzi îi dăruiește lui Eminescu șase volume ale operei lui Schopenhauer, editate la Leipzig în 1873 și 1874 de Lubius Frauenstadt, volume ce „ocupau locul de cinst pe masa poetului”.

Într-o ciornă a unei scrisori a lui Eminescu, găsim o prețuire deosebită a lui Schopenhauer, poetul protestând împotriva punerii acestuia pe aceeași treaptă cu domnul consilier aulic Hegel, cu Fichte, cu Hartmann. În poezia *Cărțile*, poetul îl consideră unul din cele trei izvoare „din care toată mintea mi-o culeg” („Mai am pe-un înțelept... cu-acela iară/ Problema morții lumii o dezleg”), iar într-o însemnare manuscrisă menționează că, spre deosebire de alți filosofi, el știa carte. Meditând asupra voinței, într-o altă însemnare manuscrisă, poetul nostru precizează că ea se prezintă altfel decât „fractura organică, adică profesiunea din om a punctului de gravitație; om după împrejurări din afară - ca după motive abstracte” („Capacitatea motivelor abstracte în om își are temeiul în compoziția omului din gazuri organogene care au propensiune și către Centrul Pământului și către Soare. Aceste găuri sunt se-nțelege grade de disociațiune, decât de căldură. E foarte drept ceea ce în mecanică e direcție a corpului pus în mișcare, e în om voința” (Fragmentarium, p. 370).

Într-o polemică cu Alexandru D. Holban, care era împotriva validării ca deputat a lui Maiorescu, Eminescu expune principiile schopenhaueriene cu deosebită exactitate, subliniind în special înaltele „ideale de moralitate” pe care Titu Maiorescu le stabilește în doctrina sa: „Schopenhauer e unul din cei mai aprigi apărători ai proprietății; castitatea o arată ca o virtute principală și ca temeiul Familiei; sentimentul de patrie e în ochii lui atât de mare, încât în scara virtuților omenești sacrificarea pentru patrie e aproape de sfințenia deplină, de asceză; el cere aspre legiuiri pentru păstrarea onorii cetățenești, combate însă „le point d'honneur” al evului mediu, care-ți comandă să nu-ți plătești datoriile, contractele legitime, ci numai pe cele de la jocuri de hazard, iar când cineva spune adevărul, să-l uci. În fine, în veacul nostru nu există nici un singur filosof, care să fi stabilit atât de înalte ideale de moralitate ca tocmai înțeleptul de la Frankfurt” (M. Eminescu, Opere, ed. Națională, vol. X, 1989, p. 76).

De asemenea Eminescu spulberă afirmația că Schopenhauer ar fi materialist („Dar știu astăzi până și copiii, și orice enciclopedie îl poate lumina pe d. Holban, că Schopenhauer e idealist „pur sang”), argumentând comentariul polemic cu constatarea enciclopedismului autentic al filosofului („Schopenhauer știe carte, asta e deosebirea între el și alții, El era în curentul științelor naturale, era fiziolog, era anatom, și într-o viață lungă, el totdeauna a căutat probe pentru teoriile lui idealiste în științele naturale. Dar faptul că Schopenhauer știe mai multă fiziologie, decât mulți profesori de acest obiect, nu-l prefac încă într-un... abject materialist” (Ibidem).

În ciuda acestor dovezi incontestabile, beneficiem acum de o seamă de clarificări esențiale, spulberătoare de confuzii, atitudini partizane și schele ideologice:

- linearitatea punerii în cumpănă a preponderenței fondului pesimist și optimist, aceste două moduri de a vedea lumea, pesimismul și optimismul, integrându-se în organicul caracter tragic al viziunii eminesciene;
- conștientizarea unei alte evidențe: imposibilitatea de a concepe pesimismul în artă, argumentele venind chiar din parteanihilistului Nietzsche;
- respingerea absolutizării influenței lui Schopenhauer asupra lui Eminescu, opera căruia neputând fi înțeleasă ca o ilustrare banală și lipsită de conotații mai adânci a principiilor filosofului voinței, iar, pe de altă parte, recunoașterea degajată a influenței indiscutabile, scoasă de sub tirania demonstrației prudente a non-schopenhauerismului lui de fond sau a contradicțiilor stimulate de opera influentă, pe care o impunea ideologia comunistă;
- proiectarea unor noi puncte de vedere din perspectiva post-modernității asupra lui Schopenhauer și Eminescu drept gânditori preocupați de esența existenței umane;
- recunoașterea substratului existențial ("pesimist") ca o conditio sine qua non a geniului poetic, fapt confirmat și de olimpiantul Goethe, citat de Schopenhauer:

„Ardoarea mea poetică era puțin lucru atâta vreme cât mergeam spre fericire; nu ardea dimpotrivă cu o flacăra vie când fugeam sub amenințarea nefericirii. Duioasa poezie asemeni curcubeului nu se conturează decât pe un fundal obscur: de aceea melancolia este un element atât de potrivit geniului poetic”.

Impactul, catalitic și modelator deopotrivă, pe care l-a avut Schopenhauer asupra culturii române îl făcea

pe Sorin Pavel să afirme pe ton categoric că lui i se cuvine fără exagerare titlul de „filosof al românilor” și că „Schopenhauer l-a plămădit pe Eminescu și Eminescu pe noi” (apud Istoria filosofiei moderne, vol. II, București, 1968, p. 352-352).

Bănuind și o corelare tacită care s-a produs între schopenhauerism și mioritism (ca filosofie ce absolutizează iminența *răului*, a fatumului (boicotul istoriei), am crede totuși într-o filiație mai nuanțată, pe temei simpatetic existențialist. Schopenhauer se înscrie firesc cu notele voluntariste și reprezentacioniste în partitura ființială eminesciană. Un exemplu elocvent ar fi, cu anticipație în ordinea demonstrației noastre, descrierea modului în care se produc dezvăluirile subiective care deformează realitatea obiectivă și ne aruncă pe tărâmul iluzoriului în care sunt implicate voința și ideile platonice în raporturile subiect-obiect, în spațiu, timp și cauzalitate.

Anume prezența acestui substrat existențialist comun de profunzime îl determină pe G. Călinescu să conchidă cu aer absolutist: „Cu orice abatere, filosofia lui Eminescu, în înțelesul modest de mai sus, este în esența ei o variantă, uneori și mai mult, un comentariu pe marginile filosofiei lui Schopenhauer. Evident, acest lucru îl știa toată lumea, și când contemporanii au dat cuprinsului poeziei lui Eminescu categoria de pesimism, au vrut să spună schopenhauerism. Dar este pornirea de a se limita, înrâurirea lui Schopenhauer la câteva tipare lirice ca „vis al neființei”, „toate-s vechi și nouă toate”, locuri comune în fond ale deznădejdiei cosmice, când în realitate această înrâuire e mai adâncă și într-un spirit filosofic mai înalt. Ea începe chiar de la discuția posibilității și marginilor metafizicii” (G. Călinescu, Opera lui Mihai Eminescu, vol. I, București, 1976, p. 559). În prefața, pe care o adaugă la această a doua ediție, Călinescu nu doar reconfirmă schopenhauerismul lui Eminescu, ci augmentează observația sa mai veche printr-o revelație susținută a gradului de influență: „Pe Schopenhauer l-am recitit cu atenție, sau mai bine zis, l-am urmărit în toată opera lui cu probabilitatea consultată de poet, și am constatat că Eminescu este mai schopenhauerian decât se bănuiește” (Ibidem, p. 7).

E cazul să acceptăm această constatare verificată și gradual întărită, fapt care impune un statut ontologic definitiv al schopenhauerismului eminescian, cu condiția relativizării ei totuși, căci și noțiunea de influență și-a schimbat conținutul denotativ în exegezele mai noi. Însăși opera poetului nostru dovedește cu prisosință o eminescianizare a lui Schopenhauer, operația de eminescianizare având loc și în cazul altor filosofi germani. S-a schimbat, sub unghi (post)modern, și noțiunea de pesimism, categoric imanentă demersului poetic: considerat existențial acum prin el însuși și perfect asimilabil tragismului iarăși imanent viziunii poetice (filosofice) asupra lumii.

Pesimismul, așadar, nu mai ține de o boală (a veacului), ci de **sănătatea** concepției asupra universului, care conține implicit aspectul tragic al existenței. Or, când e vorba de revelarea ființei, nu o concepem decât împreună cu îndărătnicia caracteristică ei de a se ascunde. Iar ascunsul, vorba lui Blaga, cade în zona luciferică a și-mai-ascunsului. Cunoașterea presupune și această orbecăire în zona iraționalului care, la Schopenhauer, se identifică cu voința (oarbă) și reprezentarea (iluzorie). Și într-un caz și în altul, avem de-a face cu un act de dezvăluire/învăluire.

Vălurile se dau jos cu greu, între subiect și obiect existând un perete subțire (zice Schopenhauer) sau un mare con de întuneric (zice Eminescu): „În acea nemărginire ne-nvârtim uitând cu totul/ Cum că lumea astăntreagă e o clipă suspendată,/ Că-ndără-tu-i și-nainte-i întuneric se arată”.

Și totuși menirea poetului ca geniu este aceea de a fi „ochiul limpede al întregului univers” până nu-și realizează concepția pe tot parcursul reflecției (nu numai a eminescienei „clipe repezi”) și să fixeze „în formulări eterne ceea ce plutește în ceața aparențelor”, după cum spune „dascalul” și după cum a demonstrat și „ucenicul”.

Suferința, așa cum arată Liviu Rusu, căutând să demonstreze totuși ostentativ o detașare a eminescianismului de schopenhauerism, nu e numai o dimensiune orizontală a vieții omului, ci și o dimensiune verticală, sub aspect mai complex, în care se pot desluși diferite sfraturi de adâncime (profesorul român își susținea concepția nivelurilor psihice cu argumente din Aristotel, Goethe, Hartmann, Boutroux, Dougall, Scheler, Freud, Adler, Jung și alți psihologi și filosofi).

Și totuși Nietzsche recunoaște cu alte prilejuri adevărul învățaturii lui Schopenhauer. Invocă, bunăoară, numele filosofului voinței într-o scrisoare către „dragul, bietul, greu încercatul prieten” Carl von Gersdorff, care și-a pierdut fratele: „Ai simțit, ai cunoscut și tu forța purificatoare, liniștitoare pentru suflet și întăritoare a suferinței. Acum este momentul în care poți sigur să te convingi de adevărul învățaturii lui Schopenhauer. Dacă a patra carte a lui a operei lui principale îți lasă acum o impresie urâtă, tristă, supărătoare, dacă nu are puterea să te înalțe și să te conducă de la durerea exterioară violentă la acea stare de spirit melancolic-dure-roasă, dar senină, care ne cuprinde și atunci când ascultăm muzică bună, la acea stare în care ajungi să vezi cum valurile terestre cad de pe tine, atunci nu vreau nici eu să am de-a face cu această filosofie Cel copleșit de durere poate și trebuie numai el singur să-și

spună cuvântul decisiv în asemenea probleme: noi, ceilalți, aflați în mijlocul torentului lucrurilor și al vieții, doar aspirând la negarea voinței ca spre o insulă a fericirii, noi nu suntem în stare să apreciem dacă posibilitățile de consolare ale unei astfel de filosofii pot fi un ajutor suficient pentru vremurile de jale adâncă” (Nietzsche, Aforisme, scrisori, București, 1992, p. 142).

Recunoscând într-o altă scrisoare către același Carl von Gersdorff că îl relaxează trei lucruri - Schopenhauer „al meu”, muzica lui Schumann și plimbările solitare, Nietzsche caută să explice temeiul admirației filosofilor pentru Schopenhauer, admirație născută nu atât de „masca filosofului”, cât de presiunea autoritară a „voinței”: „Da, dacă toți cei care se îndeletnicesc cu filosofia ar fi adepți a lui Schopenhauer! Prea des însă dincolo de masca filosofului stă înalta majestate a „voinței”, care caută să-și pună în valoare propria ei glorie. Dacă sunt stăpâni filosofii, este pierdută *τοῦλοος* (mulțimea); dacă este stăpână masa, încă îi revine filosofului raro în gurgite vasto (= rar într-o genune largă), posibilitatea *φροεεν* (= a cugeta), la fel ca și la Eschil, *διχααηθον* (separat de ceilalți). Pe lângă aceasta, pentru noi este oricum foarte neplăcut să ne reprimăm, pe jumătate neexprimate, încă tinerele și viguroasele noastre idei schopenhaueriene și în general să avem mereu pe inimă această nefericită deosebire dintre teorie și practică” (Ibidem, p. 130).

Doctrina voluntaristă presupune, prin urmare, și un mod de receptare sentimental (și deci ocazional), generat de împrejurări speciale, dramatice, tragice, stimulatoare de suferință și de o impunere maiestooasă a voinței ca realitate absolută. Evident, nici Eminescu nu a putut să i se sustragă acțiunii ei imperioase, acțiune ce capătă o expresie patetică, de ultimă concluzie etică amară în Scrisoarea IV: „Nu trăiți voi, ci un altul vă inspiră - el trăiește,/ El cu gura voastră râde, el se-ncânta, el șoptește,/ Căci a voastre vieți cu toate sunt ca undele ce curg,/ Vecinie este numai râul; râul este Demiurg./ Nu simțiți c-amorul vostru e-un amor străin? Nebuni!/ Nu simțiți că-n proaste lucruri voi vedeți numai minuni?/ Nu vedeți c-acea iubire serv-o cauză din natură?/ Că e leagăn unor viețe ce semințe sunt de ură?/ Nu vedeți că râsul vostru e în fiii voștri plâns,/ Că-i de vina cum că neamul Cain încă nu s-a stâns?/ O, teatrul de păpușe...”

Voința este deci regizoarea autoritară a lumii, privită ca un tragic *theatrum* în care sforile decid soarta oamenilor-marionete.

Nietzsche descoperea de asemenea că lumea este ceva de genul dramelor lui Gozzi: „... întotdeauna apar aceleași personaje, care au aceleași pasiuni și aceeași soartă, motivele și evenimentele variază, este adevărat, în diferitele piese, dar spiritul evenimentelor este același” (Schopenhauer, *Lumea ca voință și reprezentare*, Iași, vol. I, §35, p. 198).

Forma specială de cunoaștere care este independentă de orice relație și care precepe cu adevărat esența lumii și substratul de adâncime a lucrurilor nu mai este voința, ci arta, opera geniului.

Prin intermediul contemplării pure, ideile externe, imuabile (platoniciene) capătă o materializare specifică ce este variată în arta plastică, poezie sau muzică. Geniul țintește generalitatea lucrurilor, ceea ce determină uitarea personalității, care înseamnă efectiv voință. În geniu puterea cognitivă capătă un spor evident, un excedent care „devenit liber, este cel care servește la constituirea unui obiect eliberat de voință, oglindă limpede a existenței lumii” (vol. I, Cartea a treia, § 36). Sustrăgându-se acțiunii voinței și dând curs hipertrofiei sale, el „se oprește să contemple viața pentru ea însăși”.

Diferența tranșantă dintre omul comun și omul de geniu este stabilită printr-o metaforă: pentru cel dintâi facultatea de a cunoaște este lampa care luminează drumul, pentru cel de-al doilea este soarele care revelează lumea. Acesta din urmă este înzestrat și cu o privire pe cât de ageră pe atât de fermă, filosoful trimițându-ne la portretele puținilor oameni de geniu. Cunoașterea prevalează asupra voinței, în cazul acestora care, mai precizează Schopenhauer, prin faptul că devin pradă unor afecțiuni violente și unor pasiuni alienante, se înrudesesc cu nebunii.

Pentru Eminescu, diferența dintre omul comun și omul de geniu se exprimă în aceeași dominație diferențiată a voinței în cazul celui dintâi și a cunoașterii în cazul celui de-al doilea: „La ceilalți domni voința, la el, cunoașterea: pentru aceea rezultă că dacă genialitatea în clipele când cel dotat cu ea se lasă în voia ei, poate să procure o stare de înaltă fericire, totuși ea nicidecum nu are darul să-i creeze o viață fericită, dimpotrivă”.

Această concepție este chiar piatra unghiulară pe care se construiește *Luceafărul*.

Geniul se caracterizează prin puterea excepțională de a se despoșara de servirea voinței; el lucrează singur, pe cont propriu și liber, devenind „oglindea clară a lumii” prin puritate. Desprins de voință ca factor prim al lumii, el este lumea însăși a reprezentării, într-una și aceeași conștiință. Obiectul său este, prin excelență, esența lucrurilor, aspectul general al lucrurilor și ansamblul lor, precum și generalitatea ființei. Omul de geniu „vede plutind în mintea sa fenomenul lumii, în concepția obiectivă pe care și-o face despre ea, ca un obiect de contemplare, ca o substanță, care elimină voința din conștiință” (Arthur Schopenhauer, op. cit., vol. III, p. 196).

El se copilărește în mod superb, având în comun cu copilul naivitatea, sublima simplitate, cumințenia, inteligența, „excesul facultăților cunoașterii asupra cerințelor voinței”.

Deși recunoaște că geniile sunt puține („Nimănui din voi să nu-i abată cumva prin minte c - a r fi geniu. Căci, copiii mei, Pământul nostru e mai sărac în genii, decât Universul în stele fixe și mai lesne se naște în văile nemaiauzite ale haosului un nou sistem solar decât pe Pământ un geniu”), Eminescu pare a-l contrazice pe „dascălul” său atunci când afirmă că „progresul lucrează nu în acești genii puțini, ci „în acele personaje multe ale istoriei, cari luminează neobosit fără altă răsplată decât conștiința datoriei împlinite - în fine progresul e în toți - nu în unul or în unii”.

Am mai vorbit despre faptul că Nietzsche nega existența pesimismului în artă, care este prin esență afirmare, binecuvântare, *sacralizare a existenței*: „Ce înseamnă o artă pesimistă? Nu o contradicție? - Ba da. - Schopenhauer se înșală atunci când consideră că anumite opere de artă sunt în slujba pesimismului. Tragedia nu ne recomandă „resemnare”... a reprezenta lucruri îngrozitoare și problematice exprimă deja, în sine, un instinct al puterii și al măreției prezent la artiști... artistul nu se teme de tragedie... Nu există o artă pesimistă... Artă este afirmativă. Hiob a răspuns afirmativ. - Dar Zola? Dar cei doi Goncourt? - Sunt urâte lucrurile pe care ei le arată: dar faptul că le arată provine din atracția pentru urâtenie... Nu servește la nimic? Vă înșelați dacă susțineți altceva! - Ce efect eliberator are arta lui Dostoevski!” (Friedrich Nietzsche, op. cit., 1992, p. 27-28).

Pesimismul e „practic și nelogic”, căci tragicul e tocmai stimulentele voinței (de a trăi). Voința însăși e o afirmație a existenței și a tot se garantează durată acesteia. În contrasens, natura exercită asupra artistului voința ei naturală de a fi, fiind feroce prin seninătatea ei și cinică prin răsăriturile ei de soare. Artistul se îndreaptă sufletește spre această oază a indiferenței față de Bine și Rău, căci de aceste categorii natura nu ne mai amintește, ea făcând doar să ne pună în mișcare simțurile și imaginea. Deci ne îndrumăm pașii mereu „acolo unde nu suntem obligați să iubim ceva, unde nu ni se amintește de aparențele de moralitate și delicatesele acestei naturi nordice; - la fel se petrec și în artă”. Iritabilitatea moralistă și suferința sunt mântuite de această natură fertilă și fericită. „Nu există dreptate în istorie, conchide Nietzsche, nici bunătate în natură, de aceea pesimistul, în cazul că este artist, se îndreaptă înapoi spre ale istoriei, acolo unde absența dreptății iese în evidență cu o impresionantă naivitate, unde tocmai perfecțiunea reușește să se exprime - tot așa se îndreaptă spre natură, acolo unde caracterul rău și indiferent nu se ascunde, unde este prezentat caracterul desăvârșit al naturii... Artistul nihilist se trădează în voință și preferința sa față de *istoria cinică de natură cinică*” (Ibidem, p. 74).

Eminescu suportă, prin urmare, atât tiranismul voinței de ordin ontologic, cât și cinismul istoriei și naturii.

Nietzsche consideră că a spune că universul n-ar fi să existe din moment ce provoacă mai multe neplăceri decât plăceri e o pălăvrăgeală goală, numită pesimism. Plăcerea și neplăcerea sunt anexe, nu cauze, sunt judecați de valoare de rang secundar, deri-vând din valoare supremă și eliberându-se de „nocivitate”. Sunt deci efemere și independente: „Eu disprețuiesc acest pesimism al sensibilității: este el însuși un simptom al sărăcirii profunde a vieții. Faptul de a pune pe masa de joc propria viață, propria sănătate, propria onoare este urmarea unei stări de euforie și a unei voințe care se revarsă, risipindu-se, nu din dragoste de oameni, ci pentru că fiecare mare primejdie aduce la suprafață curiozitatea noastră cu privire la proporțiile forței și curajului nostru” (Ibidem, p. 85).

Nietzsche mai afirmă că l-a încorporat afectivității sale pe Schopenhauer numai după ce a adâncit pesimismul și i-a descoperit contradicția cea mai acută.

La fel a procedat cu mijloacele sale specifice Eminescu.

Acest aspect semnificativ al tabloului interacțiunilor ideilor schopenhaueriene și eminesciene constă în fond în transfigurarea contradicțiilor filosofice în contradicții pur poetice, atât de necesare logicii mitopo(i)etice. Dacă între lumea ca voință și lumea ca reprezentare nu există vreun raport cauzal, voința nu poate acționa asupra lumii reale. Dar, așa cum lumea exterioară este obiectivizarea voinței (voința de a cunoaște în creier, cea de a merge în aparatul locomotor, cea de a procrea în organele genitale, cea ce digeră în stomac), apare și semnul limpede al contrazicerii, căci Schopenhauer nu observă, așa cum afirmă pe bună dreptate Ion Petrovici, că „prin noțiunea aceasta de obiectivare, lumea externă nu mai este o aparență subiectivă, o iluzie neconsistentă, ci devine ceva mai consistent și mai real” (Ion Petrovici, *Schopenhauer, Opera filosofică*, București, f. a., p. 94).

O altă contradicție evidentă este neputința filosofului de a lămuri cum această voință irațională a dat naștere unui intelect rațional. La Eminescu, lumea ca voință și lumea ca reprezentare se conjugă și fac un tot întreg, căderea în tărâmul aparențelor a lui Dan-Dionis „împăcându-se” cu o cădere foarte lucidă în real. La fel Eminescu conciliază, în proiectarea viziunii sale asupra ființei, raționalul, lumina și umbra.

Eminescu, printr-o asemenea viziune armonizatoare, îl mântuiește ca și cum pe filosoful din Danzing de paradoxurile care apar în expunerea lui doctrinară. O dovadă în acest sens este și anihilarea contradicției schopenhaueriene a modului de încorporare în doctrina sa a ideilor prototipale platoniciene care sunt de esență intelectualisto-rațională și care ar fi și ele o formă de obiectivare a voinței. Cum se împacă, astfel, voința oarbă cu

„ideile platonice luminate”? Așa cum observă Ion Petrovici, discrepanța dintre ele crește pe măsură ce examinăm vălurile de subiectivitate care intervin în cunoașterea realității absolute; în spațiu și cauzalitate voința și ideile platonice par a fi degajate în mod egal, în timp ce în raportul subiect-obiect voința apare mai degajată decât acestea. În cazul timpului, lucrurile devin total confuze, căci voința capătă forma acestuia. Ideile platoniciene sunt, după cum se știe, în afară de timp. Această contradicție schopenhaueriană o observă și Titu Maiorescu în studiul său *O problemă de filosofie* din 1904: „Pe când la voință văzuserăm că se destrămează numai două din valurile tainuitoare, anume spațiul și cauzalitatea, la ideile platonice *observăm* pe lângă acestea două și dispariția timpului, ce la voință era. Ideile platonice sunt în afară de timp, după cum sunt scutite de spațiu și cauzalitate - și numai astfel provoacă contemplarea în artă. Prin urmare, ele sunt despărțite de lucrul în sine numai printr-un singur vâl al intelectului nostru, prin aceea că să se arate în stare de obiect. Ele sunt cea mai imediată relevare a lucrului în sine, iar nicidecum voința. Și astfel la concluzia schopenhaueriană că ideile platonice sunt obiectivarea voinței oarbe, se opune concluzia noastră cu totul contrară: „Voința este obiectivarea (mai bine zis desfășurarea în timp) a ideilor platonice luminate”.

La Eminescu, învăluirile și dezvăluirile se fac într-un mod complex de luminare/ ocultare, ideile platonice ca și spațiul, timpul, relațiile cauzate și raporturile relativizante subiect-obiect făcând parte dintr-o *unică* țesătură fenomenologico-spirituală a lumii. Într-o însemnare manuscrisă eminesciană este foarte clar că poetul nostru nu limitează totul la voință sau numai la formele fundamentale platonice, încadrându-le pe toate într-o realitate care nu poate fi umplută doar cu „normă”, tipuri și acțiuni ale voinței: „Schopenhauer. Intuițiunea curată. Interesul, egoismul naturii omenești. Primirea unei cunoștințe lipsite de stimul este o ficțiune (?) Este corespunderea unei trebuințe. Trecerea de la o stare ce nu-i suficientă la alta suficientă. Schopenhauer a avizat la Plato. Forma fundamentală. Nu are nimic cu *voința*, cu *nisuirea*. Tipuri a perfecțiunii. Norma pentru realitatea, pe care ea n-o umple niciodată” (Fragmentarium, 1988, p. 89).

Nietzsche aduce corective radicale până la renegare a doctrinei voluntariste, fapt observat și de Lucian Blaga: „Ceea ce la Schopenhauer era factor metafizic, devine la Nietzsche putere spirituală, pornire creatoare de artă. „Voința” e tălmăcită ca beție, ca extaz, ca perspectivă prăpăstioasă, ca muzică; iar „iluzia”, cu al său principium individuationis, ca vis, ca liniște, ca măsură, ca artă plastică. Aceste porniri creatoare ale omului, Nietzsche le botează cu câte un nume mitologic: dionisic și apolinic” (Lucian Blaga, *Zări și etape*, București, 1990, p. 144-145).

Maestrul din tinerețe a lui Nietzsche, venerat dumnezeiește pentru simplitatea, sinceritatea și chiar pentru voioșia lui, pentru pesimismul „educator” îndreptat împotriva platitudinii și meschinăriei, devine un adevărat anti – „maestru” la maturitate, față de care se îndreaptă diatribele cele mai cumplite („Schopenhauer este față de lume ca orbul față de ceva scris”, „Voința lui Schopenhauer este tot atât de prostește unilaterală, „cu un singur ochi”, ca și iubirea și ura”). În una dintre astfel de blamări, îl identifică cu omul primitiv, pentru că „Schopenhauer concepe lumea ca pe un om uriaș, ale cărui acțiuni le vedem și al căruia caracter este absolut neschimbător... Aceasta-i valoarea unor metafizicieni ca Schopenhauer, ei încearcă să ne dea o imagine a lumii, păcat numai că lumea este preschimbată într-un om: s-ar putea spune că lumea este Schopenhauer în mare” (citată apud C. I. Gulian, Nietzsche, București, 1994, p. 177-180).

Capătul de acuzare numărul unu este lipsa *direcției*, lipsa unui încotro în voința schopenhaueriană, *direcționarea* fiind total inacceptabilă - în acest sens „voința de putere” nietzscheană nu se vrea identică cu „voința” schopenhaueriană, căci aceasta nu cuprinde conținutul noțional al lui încotro: „Este „voința de putere” un fel de „voință”, este ea identică cu conceptul de „voință”? Să nu însemne ea decât a râvni? Sau a comanda? Este ea „voința” despre care Schopenhauer crede că ar fi „în sinele lucrurilor”? Principiul meu este că voința psihologiei de până acum este o generalizare nejustificată, că această voință nu *există deloc*, că, în loc să fie gândită remificarea unei anumite voințe în numeroase forme, natura voinței a fost *anulată* prin eliminarea conținutului ei, a lui încotro?: - acesta este cazul în gradul cel mai înalt la Schopenhauer: ceea ce el numește „voință” este doar un cuvânt gol. Cu atât mai puțin este vorba despre o „voință de a trăi: căci viața este doar un caz particular al voinței de putere; este cu totul arbitrar să afirmi că totul tinde să acceadă la *această* formă de putere” (Friedrich Nietzsche, *Voința de putere*, București, 1999, p. 445).

Ce s-a întâmplat cu Schopenhauer, în definitiv, din punctul de vedere al lui Nietzsche? Înțelegând just „în-sinele” ca Voință, el nu a sanctificat-o și neputându-i da un caracter sacru, a rămas prizonierul idealului moral-creștin: „Schopenhauer era atât de mult dominat de valorile creștine încât, după ce lucrul în sine nu a mai fost pentru el „Dumnezeu”, el a fost silit să-l conceapă ca fiind rău, absurd și absolut condamnat. El nu a înțeles că pot exista nenumărate forme de a putea fi altfel, chiar de a putea fi Dumnezeu” (Ibidem, p. 628-629).

Ceea ce îl separă pe Eminescu de Schopenhauer e tocmai această sanctificare a voinței, căci în lumea eminesciană se rein-staurează, așa cum observa cu deosebită finețe Dan Botta, Dionisos, însemnul cosmosului viu, al lumii în eternă unduire; Schopenhauer însuși spunea că orice ființă gânditoare este în realitate și se simte

ca fiind totalitatea voinței de a trăi sau esența lumii, totodată ea se concepe ca o condiție integrantă a lumii ca reprezentare, ceea ce echivalează microcosmosul pe care-l înfățișează cu macrocosmosul. Numai că această voință, ca voință absolută concentrată în noi, întâmpină praguri, zăgazuri, obstacole și sfârșește în durere, în suferință. Ea se închide ca și cum monadic într-un determinism fatal.

În lumea lui Eminescu, vine totuși Dionysos cu tot cortegiul de bacante, silenii și satiri, pe care-l conduce cu tyrsus-ul său împodobit cu corzi de viță de vie sau iederă. Alaiul lui e însuși alaiul vieții vii, care e naștere, devenire, creație, unduire și împietrire de forme (perfecte), contingent și transcendență, parte și imunitate. Dionisiacul, la Nietzsche, înseamnă anume nevoia de unitate și transcenderea realului și abisului trecerii temporale. Dionisiacul eminescian înseamnă și el aceeași atingere a unității și transcendentei, a caracterului plenar al vieții, voința de a crea, de a se reîntoarce la izvoarele viului, fiind pus sub imperiul „sentimentului unității” legat de necesitatea creației și a distrugerii.

Un preaplin al puterii de a crea covârșește totul, la poetul nostru, și transformă totul într-un spectacol orgiastic de culori, forme, sunete, de căderi și înălțări cu adevărat ontologice. Eul **dionysiac** eminescian, care-l întregeste organic pe cel narcisic și pe cel hyperionic (apolinic) se bucură, năzuie, se sforțează sisific, trăiește dureros de dulce suferința răsarită în cale, bea voluptatea morții neîndurătoare, („jalnic ard de viu chinuit ca Nesus”), dar reînvie luminos ca Pasărea Phoenix și se redă pe sine sieși, întor-cându-se, vorba lui Nietzsche, din distrugeri acasă.

Chiar în Memento mori, poemul care desfășoară în largi volute baroce și în registru de lamento clasicul motiv fortuna labillis, dăm de năvala dionysiacă a viului, sub forma revelării luminătoare și unduitoare a ființei, a ruperii irezistibile a instinctelor naturii sau a Cosmicului însuflețit. După ce poetul lansează imperativ: „O, lăsați să moi în ape oceanici a mea liră! / Să-mbrac sunetele-i dalbe cu a undelor zâmbire, / Cu-ale stelelor icoane, cu a cerului azur”, urmează un spectacol al intensificării ontologice. Totul crește, înfloarește, se înalță, scânteiază, proliferază sub semnul infinitului, strălucește, se gigantizează, se reflectă și se întâlnește în contrapunct sinestezic sau muzical, rapsodic, simfonic: „Printre luncile de roze și de flori mândre dumbrave / Zbor gândaci ca pietre scumpe, zboară fluturi ca și nave, / Zidite din nălucire, din culori și din miros. / Curcubău sunt a lor aripi și oglindă diamantină, / Ce reflectă-n ele lumea înflorită din grădină, / A lor murmur umple lumea de-un cutremur voluptos. // Într-un loc crăpa-tă-i bolta, cu-a ei streșin-arboroasă / Și printr-înșă-n cer vezi luna trecând albă și frumoasă, / O regină jună, blondă și cu brațe de argint. / Ce unesc încrucișate a ei mantie-nstelată / Și albastră peste pieptu-i alb, ca virgină zăpadă. / Ochii ei cei mari albaștri peste nori aruncă blând, // Cari se-ntind albi ca zăpada și ca straturi argintoase, / Oferindu-i flori de aur și viole-ntunecoase, / Ea din când în când privește câte una, aruncând / Flori de neaua peste ape ce alerg fulgerătoare, / Raze albe peste lumea văilor celor în floare, / Dungi de-argint în verzii codri, duioșie pe pământ” (Memento mori).

Căci, în lumea lui Eminescu, voința ca atare cooperează, pe solul contradicțiilor valorizate în pozitiv (n-a spus poetul că antitezele sunt viața?), cu voința de putere și cu voința de creație, de zămislire prin care toate capătă un sens. Or, dacă avem un sens, avem și certitudinea sanctificării.

În fond, cele trei izvoare, din care zice că-și „culege mintea” poetul, simbolizează cele trei voințe: Shakespeare, care ca Dumnezeu se-arată-n mii de fețe, ilustrează voința de putere (prin artă), înțeleptul (Schopenhauer) voința, iar iubita, maestru „pentru mine”, care-l învață mai mult decât oricine, este voința de viață.

În cazul lui Eminescu, avem dovada unei corespondențe esențial-ontologice între mioritism și schopenhauerism.

Este de-ajuns să invocăm doar resemnarea în fața răului sau în fața destinului, seninătatea stoică în fața suferinței și a morții, confruntarea fratricidă, sentimentul dorului, jalei, adică a singurătății asumate sau de contopire panteistică. Ne-ar fi caracteristice prin definiție fatalismul, scepticismul, insensibilitatea la condițiile vieții materiale și la catastrofele de ordin ontologic, moartea fiind una din ele.

Dan Botta observa, în poeticele sale eseuri din Limite, scrise în 1934, că asupra felului nostru de a vedea lumea se exercită puternic cultul lui Dionysos, „muzician al sferelor”, expresie a muzicii cosmice, a geometriei Cerului înstelat. Ideea practică e preformativă, ideea bizantină și cea română fiind formative în cazul frumosului românesc. Influența acestora a corespuns însă afinității naturale, sufletului românesc fundamental: „Roma aducea cultura armonioasă a lumii mediteranene, *ideea greacă secularizată*, rațiunea și simțul de simetrie a Greciei, pe care Thracia le posedă în cultul aceluia Dionysos al armoniei cerului. Bizanțul aducea idealismul său ascetic, idealul artei sale geometrice, spiritualizate până la inuman. Thracia posedă și ea sentimentul acestui frumos absolut, abstract, eroic. Geometria vaselor thracice ne stă mărturie. Creația românească are aceste caractere ale sufletu-lu colectiv. În exemplarele sale tipice ea manifesta sentiment cosmic, atașăție, idealism. *Miorița*, poezia lui Eminescu sau filosofia lui Pârvan, restituie aceeași imagine a frumosului românesc” (Dan Botta, *Limite și alte eseuri*, 1996, p. 30).

Scrisoarea I a lui Eminescu ne înfățișează, după Botta, tocmai un univers dionysian. Ea exprimă fondul genuin autentic al sufletului românesc oricât ar afecta-o filosofia germanică și s-ar inspira din cosmogonia budistă. Melancolia ei este melancolia *Mioriței*, poetul stând solitar, melancolic, „trist de propria lui statuie”. Scrisoarea I este o icoană, a frumosului românesc prin acea închinare închidere superbă între cele două imperii ale lunii, între cele două imagini ale cosmosului împietrit: „Melancolia ei este emanația de muzică a formelor perfecte. O marmoră praxitellia-nă, a unei core în ochii căreia adorm armoniile lumii. Dar pe buzele ei, cu gust de pădure, aproape faunești, s-a ivit surâsul sceptic, întristat al cunoașterii. Între acele imagini surori ale armoniei, ca două frontoane ale aceluiași templu, înspre cele două invocații ale lunii plutind peste o lume fără timp, peste lacul înghețat al filosofiei eleate - Eminescu a desfăcut pe Dionysos, cosmosul viu, lumea în eterna unduire” (Ibidem, p. 34),

Eminescu aduce, prin extraordinara sa muzicalitate, acest corectiv dionysiac la imaginea schopenhaueriană statică a lumii, pusă mereu sub imperativul voinței oarbe. Omul eminescian stă astfel deopotrivă sub vraja raționalului și iraționalului.

Redescoperirea lui Schopenhauer de către modernitate și postmodernitate are loc sub semnul căutării a ceea ce stă în dosul naturii și o face posibilă, adică a metafizicului: „Prin metafizică, precizează el, înțeleg orice așa-zisă cunoștință, care depășește posibilitatea experienței, adică depășește natura sau modul în care lucrurile ne apar pentru a da explicație asupra a ceea ce determină natura într-un sens sau altul, sau vorbind popular, asupra a ceea ce stă în dosul naturii și o face posibilă”.

Omul este prin definiție un animal metafizic; cerința metafizicului în ființa sa este foarte adâncă. Etica „pesimistă” a renunțării sfidează polemic raționalismul cu optimismul său programatic.

Schopenhauer propune în sens nietzschean o nouă scară a valorilor, accentuând ideea valorii autonome a omului, condiția lui de creator, pus sub imperiul gustului, frumosului și al unui aristocratism cultural. Elementul irațional lucrează activ în ființa umană, complectând raționalitatea. În postfața la monografia lui Ion Petrovici, Alexandru Boboc relevă această paradoxalitate a receptării lui Schopenhauer în lumea postmodernă: „Într-un mod paradoxal, cel care a formulat o „etică a renunțării” (pe baze budiste) și crezuri antiraționaliste, devine sprijinul unei noi așezări a raționalității și a valorilor. Un text din *Lumea ca voință și reprezentare* ilustrează exemplar această reconsiderare prin post-modern și totodată forma estetică a postmodernului: „Nu numai filosofia, ci și artele frumoase contribuie, în cele din urmă, la dezlegarea problemei existenței. Schopenhauer rămâne în principal orientat „metafizic” spre studiul vieții al creației umane” (Ion Petrovici, *Schopenhauer, Opera filosofică*, f.a., p. 159).

Dezvăluind natura (și cosmosul), adică poeticul, omul eminescian caută să dezvăluie ceea ce determină natura cosmosului sau ceea ce este dincolo de ea și cine este regizorul vieții („Cine ești?... Să pot pricepe și icoana ta... pe om”), adică metafizicul. Raționalitatea și iraționalitatea legându-se într-un nod al contradicției, el recade, în metafizic resemnat, din metafizic în poetic: „Și când cred s-aflu-adevărul mă trezesc - c-am fost poet”.

CERCUL

Se pare că cercul nu mai are, în filosofia și mitopo(i)etica de azi, „statutul privilegiat pe care îl avea la antici și premodern, adică atunci când trebuia să semnifice de-a valma mișcarea și starea pe loc, temporalul și atemporalitatea, desăvârșirea și nedesăvârșirea. Gândirea modernă concepe mai degrabă o cauzalitate și o devenire liniară, după cum observa Noica, fiindu-i familiară o altă schemă decât cercul: pendularea între doi poli. Polaritatea ar fi categoria care domină suveran de la Vico și Goethe încolo. Numai prin ea poate să fie captat diversul uman. Cercul, re apare însă atunci când este gândită unitatea lumii și ființa cu întreaga sa devenire: „Iar dacă e posibilă devenirea într-o ființă, nici o altă schemă nu-i poate conveni decât cercul” (Constantin Noica, *Devenirea într-o ființă. Scrisori despre logica lui Hermes*, București, 1998, p. 58).

Recursul la cerc devine imperativ în cazul în care gândirea se întoarce asupra ei însăși și în cazul în care cunoașterea apare ca o „rabatere a unui altceva asupra lui *același*”. Cercul cunoașterii, înglobat în cercul conștiinței, se lărgeste nespuse de mult, cuprinzând tot ce ține de real și istorie. Or, cunoaștem și contemplăm în același timp, cunoașterea fiind contemplare, mișcare către altceva, o mișcare nu spre ceva neștiut și necunoscut, zice filosoful, ci spre ne-recunoscut, „o devenire ca și într-o sine”. „Actul de cunoaștere are ceva din mitul lui Narcis, cu un accent invers: e o acțiune care nu poate fi îndeajuns contemplare, pe când la Narcis era o contemplare care nu putea fi îndeajuns acțiune. Iar cunoașterea apare ca un reflux al devenirii, în timp ce contemplarea este o nostalgie a ființei, într-o conștiință sortită să refacă cercul ori de câte ori se manifestă” (Ibidem, p. 65).

Am văzut, în *Narcis și Hyperion*, că și la Eminescu mitul obținea nuanțe mai puțin tradiționale. Cercul eului pur care se contempla voluptuos pe sine se înscrie în cercul mai larg al lumii, apoi în macrocercul cosmic, în care apare eul impresionalizat și hiperionizat fintelectualizat, ontologizat la limită). Parafrându-l pe Ioachim Gasquet, am putea spune că universul este, la Eminescu, un imens Narcis care se gândește pe sine. Narcis în ipostază de Hyperion.

Eminescu reabilitează statutul ontologic al cercului, mai mult decât atât, îl îmbină organic cu linia dreaptă a polarității. Crucea acesteia din urmă, rezultată din întâlnirea de-a curmezișul a acțiunii și re-acțiunii se transformă, după cum vom vedea, în roată. Poetul nostru vede în cerc (roată) semnul simbolic al absolutului, „herbul eternității”: „Cercul: Divizibilitatea centrului în infinit prin toate diametrele posibile și ele fiind infinite, și în toate acestea acel centru, rămâne un punct matematic (subl. în text - n.n.)» unde se-nâltnesc toate liniile diametrelor, fără ca el însuși să fie împărțit” (Mihai Eminescu, *Fragmentarium*, București, 1986, p. 345).

Simbol al desăvârșirii, al închiderii asupra lui însuși și al raporturilor organice finit/infinite, cercul este și semnul simbolic cel mai sugestiv al unității de forțe care se pun în cumpănă în ființa umană, al posibilităților devenirii care sunt latente în arc ca o cumpănă încă nepusă în echilibru. Prin echilibrare arcul devine, astfel, cerc.

„Herbul eternității:

CERCUL

Om de cauciuc e o probă vie *despre unitatea perfectă* de forță în om și despre teoria cumpenei pe arc care poate deveni cerc” (Fragmentarium, Ibidem, p. 377).

Modelul cosmologic, conceput de poet, presupune un sistem de puncte care reprezintă puteri centrale și care se subordonează unui principiu general al conservării forțelor. Totul se mișcă, în univers, sub influența acestor puteri centrale care sunt atractive sau repulsive în direcția unei linii de unire a „punctelor de masă”, care acționează mereu una asupra alteia, intensitatea lor atârând în exclusivitate de distanța dintre ele: „Dacă - precum am văzut - Universul e un sistem de puncte cari lucrează asupra a oaltă ca puteri centrale, atunci principiul conservării puterii este exact. E însă dovedit matematic că dacă principiul conservării puterii e exact Universul este un sistem de puncte de masă, cari se mișcă numai sub influența puterilor centrale adecă toate puterile din lume sunt numai atractive sau repulsive în direcția liniei de unire a maselor cari lucrează una asupra celeilalte și intensitatea lor atâră numai și numai de la distanța dintre cele două puncte” (Ibidem, p. 442).

Centrarea, îndrumarea în aceeași direcție și cuprinderea în această clipă a tuturor momentelor și mișcărilor va electriza în mod deosebit imaginarul eminescian, generând un complex de semnificații care revelează misterul ființei. Chiar și în planul elementar fenomenologic se obțin proiecții revelatoare anume prin delimitarea și centralizarea, concentrarea privirii în cercuri de lumină: „Dar printre fum și lupte în cercul de lumină./ Se văd cerești casteluri de-a lui Hristos țării” (*Închinare lui Ștefan Vodă*). Cercurile *tremurânde* ale apei, ca și cercurile unduitoare (vălu-**rânde**) din interspațiile cosmice marchează o ontologizare, o încărcare cu sens ființial a viziunii asupra lumii: „Numai lebedele albe, când plutesc încet din trestii,/ Domnitoare peste ape, oaspeți liniștii acestei,/ Cu aripele întinse se mai scutură și-o taie,/ când în cercuri tremurânde, când în brazde de văpaie” (Scrisoarea IV); „Lacul codrilor albastru / Nuferi galbeni îl încarcă;/ Tresărind în cercuri albe./ El

cutremură o barcă” (Lacul).

Simbolistica cercului pornește de la facultatea acestuia de a sugera perfecțiunea, desăvârșirea, armonia. El simbolizează însuși punctul dintâi din care se desfășoară lumea („cel întâi și singur” din Scrisoarea I). Mișcarea circulară fiind perfectă, imuabilă, fără început și sfârșit, simbolizează și timpul. Mai presus de orice semnificație, se impune cea a divinității însăși ca ceva sferic, imuabil, subzistent în toate. Pseudo-Dionisie Areopagitul constată că în centrul cercului toate razele coexistă dintr-o desăvârșită unitate, singurul punct conținând toate liniile drepte care se unifică unele față de altele și toate împreună față de principiul din care pornesc. Forma circulară și cea pătrată combinându-se, ne dau sugestia ideii de mișcare și de schimbare (de ordine sau de nivel): „Figura circulară alăturată figurii pătrate este spontan interpretată de psihismul uman ca imagine dinamică a unei dialectici între transcendența celestă la care omul aspiră prin natura sa și terestrul în care se situează în momentul de față, în care se percepe ca subiect al unei treceri pe care poate să o realizeze imediat cu ajutorul semnelor” (G. Champeaux, citat după Jean Chevalier, Alain Cheebrant, *Dicționar de simboluri*, I, București, p. 296). Schema pătratului, peste care se așază un arc, atât de frecventă în arta romană și musulmană, sugerează dialectica terestrului și celestului, imperfectului și perfectului, aspirația la ceva superior și transcenderea unei limite, perceperea unei enigme (de către geniu), învingerea unor instincte (de către sfânt), adică o aspirație generalizată către unificarea cu Divinitatea. Pentru Jung cercul simbolizează totalitatea psihicului și Sinele, în timp ce pătratul este arhetipul terestrului, corpului și realului. Eminescu meditează și el adesea asupra semnificațiilor cercului ca *herb al eternității* și asupra modului în care se combină *cercul și pătratul*:

„Cerc și pătrat

pătratul: finit

cercul; divizie a finitului prin infinit:

proporțională” (Fragmentarium, p. 367).

Mai multe însemnări eminesciene se referă la infinitudinea, cuprinderea tuturor locurilor în aceeași clipă și „tuturor dimetre-lor”, fără ca centrul să fie împărțit, fuziunea începutului și sfârșitului, dialectica perfectului și imperfectului, a terestrului și cosmicului care se figurează atât de sugestiv în *roată*. Ca și sfântul Bonaventura, Eminescu concepe eternitatea cu dubla ei calitate de totalitate a timpului și de instantaneitate, de absență a lui: „Dacă se spune că eternitatea înseamnă o existență fără limită, trebuie să răspundem că prin aceasta nu se epuizează sensul cuvântului eternitate; căci el nu vrea să spună numai interminabili-tate, ci și simultaneitate; și așa cum prin modul interminabilității trebuie înțeleasă o circumferință inteligibilă fără început și fără sfârșit, tot astfel, prin modul simultaneității trebuie înțeleasă simplitatea și individualitatea care sunt modurile centrului, iar aceste două lucruri sunt afirmate în același timp despre Ființa divină, pentru că ea este în același timp simplă și infinită; și astfel trebuie înțeleasă circularitatea în eternitate”.

În manuscrisul pseudohermetic din secolul al XII-lea, *Cartea celor douăzeci și patru de filosofi*, primele trei definiții ale lui Dumnezeu îl fixează ca monadă ce zămislește monadă, reflectând în sine ardoarea ei, ca sferă al cărei centru este pretutindeni și circumferința nicăieri și ca întreg ce este ca atare în oricare parte a lui însuși.

Dintre acestea, a doua definiție a făcut cea mai strălucită carieră, fascinând gândirea poetilor, filosofilor, teologilor.

Comentând descifrarea de mai jos a sfântului Bonaventura, care o reia pe cea din manuscrisul amintit mai sus, *Cartea celor douăzeci și patru de filosofi* („Dumnezeu este o sferă al cărei centru este pretutindeni, circumferința nicărei”), și pe cea a lui Boet-hius („Eternitatea este o posesie simultană și perfectă a unei existențe fără limite”), Georges Poulet menționează că, în calitate de circumferință infinită, eternitatea este cercul de durată cel mai vast posibil, iar în calitate de centru al acestei circumferințe, ea este punctul fix și **unic** care se află simultan în raport cu toate punctele circumferințiale ale acestei durate; încât pentru a o îmbrățișa trebuie să-ți proiectezi spiritul în două sensuri opuse și să-ți dilați și totodată să-ți contractezi imaginația (așa proceda în poezia eminesciană de tinerețe magul călător în stele: își des-cen-tra și în același timp își con-centra gândirea); „Trebuie să se identifice cu imensa circumferință ce îmbrățișează toate duratele dar și cu punctul central ce exclude orice durată. Trebuie să fie prezent simultan la circumferință ca și la centru” (Georges Poulet, *Introducere la Metamorfozele cercului*, „Viața Românească”, 1999, nr.3-4, p. 147).

Magul călător în stele sau Hyperion cel Tânăr descoperea centralitatea absolută și circularitatea absolută pe care Dante o identifica de asemenea într-un cerc (Cercul Divinității) și punct (Dumnezeu ca punct căruia toate timpurile sunt prezente), el are revelația centralizării absolute („Cum Dumnezeu cuprinde cu viața lui cerească/Lumi, stele, timp și spațiu ș-atomul nezărit,/ Cum toate-s el și Dânsul în toate e cuprins./ Astfel **tu** vei fi mare cu gândul tău întins”) și a unei circularități absolute, căci poetul prezintă odată cu vorbirea serafului imaginea mișcării veșnice: „Și noaptea-înșiră ceasuri pe firu-i incolor./ Ca râul care-și mână trecutu-n viitor” (*Povestea magului călător în stele*).

Ca și la Dante, mișcarea spațială combinată „din centru la circumferință și, la fel, de la circumferință la

centru", adică spre un Dumnezeu care circumscrie totul și care este și punctul central al Totului, se mută în însuși interiorul sufletului omului. Mișcarea excentrică se transformă, astfel, în una concentrică: „...Cum picături ce sorb/ Toate razele lumii într-un grăunte-nmiit./ În el îs toate, dânsul e-n toate ce-a gândit”.

Viziunea filosofică asupra lumii determină în mod firesc reprezentarea ei prin cerc (sferă). „Într-un fel ori altul, orice concepție filosofică, în întregul ei, sfârșește prin a 'cădea în cerc' și, dacă e consecventă cu sine, se vede silită să consimtă acestuia, care va fi, după noi, direct sau indirect: cel al devenirii întru ființă” (Constantin Noica, op. cit., p. 75).

Cercul cu întreaga complexitate a motivelor radiare și cu un punct central este foarte frecvent în arta populară românească, semnificând o situare în centrul lumii, o ordonare a valorilor pozitive, raționaliste, omogenitatea. „Axul ordonator care este plasat aici traversează spațiul de la zenit la nădir, „rescriind” scenariile unor vechi spaime astrale sau terestre, ale unor ființe bântuind nestingherite adâncimile celestre și chthoniene” (Constantin Prut, *Calea rătăcită*, București, 1991, p. 49). Cercul, ca „punct extins” (Pierre Grissan) semnifică toată complexitatea de sensuri simbolice ale sferei, materializând-o în reprezentări bidimensionale.

Amita Bhose observa la Eminescu, asimilarea vieții pulsației cosmice, succedarea ritmică atât a vieților individuale cât și a duratelor civilizațiilor: „În Memento mori, poetul dă înapoi roata istoriei și asistă la ridicarea și căderea, pe rând, ale lumilor antice - Babilonul, Asiria, Egiptul, Iordania, Libanul, Iudeea, Grecia, Roma și Dacia. Apariția și dispariția, succesiv, a civilizațiilor îi par repetarea aceleiași povești, asemenea învârtirii spițelor unei roți în mișcare” (Amita Bhose, *Maree indiană, interferențe culturale indo-române*, București, 1998, p. 125). Ciclicitatea timpului este concepută în spiritul gândirii indiene tradiționale: „Metafora roții evidențiază conceptul asupra timpului ce nu decurge liniar, ci urmează un drum ciclic, ca orbitele astrale: ea implică și ideea veșniciei, fiindcă cercul n-are nici început, nici sfârșit. Ciclicitatea timpului se apropie de gândirea tradițională indiană” (Ibidem).

Este, de fapt, o undă cosmică sub formă ciclică, timpul aparând și el sub chip de valuri ca în Tantra indiană. Undele și valurile sunt aparențe ale Marelui Timp, desfășurat într-o amăgitoare schimbare, într-o varietate ireală în cadrul Invariabilului. Totul este pus, astfel, sub semnul Măiei: „Se pare cum că alte valuri/ Cobor mereu pe-aceleași vad,/ Se pare cum că-i altă toamnă,/ Ci-n veci aceleași frunze cad” (CM mâne zilele-ți adaogi). locul relativizant al lui altul/ același cufundă totul în irealitatea aparentului.

Cercul și valul amintesc de cadențele horei românești și ale dansului indian răstilă: „Ritmicitatea universului eminescian, conceput ca cerc și val în același timp, ne sugerează plasticitatea horei românești și a dansului indian *răstită* sau, mai concret, schema grafică a tactului în muzica indiană, reprezentată sub formă de cerc” (Ibidem, p. 126).

Ritmicitatea cosmică urmează, în gândirea vechilor inzi, o lege eternă denumită arta.

Bineînțeles, Eminescu a valorizat și alte sugestii indiene ale roții, căci aceasta apare și ca simbol al vieții pregenetice, al Dumnezeului odihnind în fiu, iar elipsa înseamnă viața universului în devenire. Motivul este, după cum nota Richarda Huch, îmbrățișat pe larg de romantici: „Forma de cerc se opune elipsei o dată ca apariție a originarului, apoi ca apariție a perfecțiunii, în așa fel încât cercul reprezintă originea și scopul vieții” (Richarda Huch, *Romantismul german*, București, 1974, p. 377). În spiritul acestui mod de a vedea lumea și devenirea, copilul și geniul, caracterizați prin creație inconștientă (și prin rezultate reduse) sunt reprezentați prin cerc. Devenirea omului, dincolo de copilărie - deci în planul conștientului - este simbolizată prin elipsă.

Roata semnifică un principiu dinamic, începător de geneză și timp, o virtualitate ce se valorizează prin mișcare. *Kālacakra* e roata timpului (cu 16 spițe, 8 fiind fundamentale, iar 8 auxiliare), pe care Brahma o mișcă prima dată la facerea lumii; întâia rotire transformă timpul static în unul dinamic. „Brahman Atotpătrunzătorul e fixat pentru veșnicie în sacrificiu. Astfel a fost pusă în mișcare roata; cel ce n-o face să se rotească [mereu] aici [pe pământ] trăiește zadarnic, un nemernic supus simțurilor” (Bhagad-gita, III, 1516). În aria verticală a cercului împrejmuț de văpăi excrescențe, Șiva execută dansul cosmic tădava cāndavā (cf. V. Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, p. 513).

Cercul apare ca o proiecție universală și ideală a sferei (aceasta simbolizează, la Xenophan, unitatea fmitudinii și infinitudinii, ca și Dumnezeu sferoid). Roata semnifică, în genere, principiul feminin, matricea, geneza. Cercul circumscrie în mod dialectic un spațiu finit interior și deopotrivă un spațiu virtual infinit, pe care îl crează prin mișcare circulară.

Într-o variantă a *Luceafărului*, în care discursul Demiurgului apare mai extins, principiul învârtirii sferice a universului e subliniat mai tranșant decât în textul publicat de T. Maiorescu: „Din sânul zilei cei de ieri/ Se naște azi și moare/ Chiar soarele perind din cer/ Din nou s-ar naște soare/ Să piară timpul înneecat/ În văi de întuneric/ El s-ar renaște luminat/ Ca să se-nvârtă sferic”. Combinând, după cum observa Călinescu, astralismul individualist platonician cu pluralitatea lumilor lui Fontenelle și cu geon-tismul ptoîemaic, poetul vorbește

despre o învârtire împrejurul pământului a bolții cerești cu stele ce descriu cercuri mari sau mici cu două puncte fixe care sunt cele două poluri ale globului sideral: „Împrejurul osiei statornice dintre aceste două poluri statornice se-vârtește în mișcare aparentă universul (motus com-munis), și după aceste puncte stabile putem număra creșterea veacurilor cu exactitate matematică...”

Imaginea universului în învârtire sferică apare mai nuanțată în dantesca viziune a trinității: „Astfel rotind se-nvârt în jur de soare/ Pe când el însuși cu ele-mpreună/ O altă clină-n veci o să coboare.// Din trei mișcări mișcarea lor se-adună,/ Cu toți în jos, toți împrejur de sine,/ Toți împrejurul altor fac cunună.// Și astfel din noapte s-a-nchegat lumine,/ Căci prin mișcare s-au aprins cu toate,/ Prin neodihnă ceru-ntreg se ține.// Și cine știe când ceasul lor va bate/ Și cele trei inele s-or desface/ Din a mișcării sfânta trinitate” (Eterna pace).

Rotirea generează spațiul și timpul care, încrucișându-se, dau naștere la rândul lor luminii: „Astfel e timpul, care lung străbate/ Prin mii de veacuri, stăpânind în silă,/ Născând și ucizând în lume toate// Astfel e spațiul fără fund și fine/ Iar din încrucișarea amândurora/ Născând mișcare, s-au născut lumine” (Eterna pace).

Viziunea cosmogonică eminesciană nu e o ilustrare poetică a acelui motus communis, amintit într-un articol publicistic al său, a unor precepte astronomice știute de toată lumea. Roata eminesciană nu presupune nici ea o învârtire mecanică, poetul nevalorizând doar aspectul denotativ general al simbolului.

La roată și la adiacentul val se mai adaugă și crucea care vine să semnifice o întâlnire de principii energetice în contratimp ce duce apoi la rotire și vălurare (ondulare). Tabloul cosmologic se transformă, la Eminescu, în unul ontologic, care cunoaște și o scară ierarhică a manifestărilor: acțiune și reacțiune liniară ce se întâlnesc de-a curmezișul în cruce, una generând prin mișcare rotație, iar cea de-a doua ondulație.

Poetul a recurs probabil la sugestiile Părinților Bisericii, ale Sf. Augustin sau ale filosofilor Evului mediu care vedeau în cruce o pecete cosmică (Grigorie de Nyssa). Utilizând forța totalizantă a simbolului, crucea fiind al treilea din cele patru simboluri fundamentale (centru, cerc, cruce, pătrat), el valorizează atât cinetismul ei extraordinar oferit de posibilitatea de a se înscrie în cerc, centrarea temeinică și absolută pe care o asigură prin încrucișarea celor două axe, contrapunctarea puternică a direcțiilor și a orientărilor spațiale pe axa est-vest și temporale pe axa de rotație a lumii sud-nord. Schema fenomenologică a mișcării efectuate în cele trei ipostaze cinetice: mișcare liniară în dublu sens, adică în cruce, mișcare ondulatorie prin x-urile relative ale transformării (într-o însemnare manuscrisă ni se vorbește despre miracolul transformismului sub formă de convertire a unei puteri în alta și de transubstanțiere ca naștere dintr-o substanță singură a unei alte substanțe) o găsim într-o ciudată înlănțuire de ecuație:

„Dumnezeu e puterea care lucrează în linie dreaptă - Tatăl; o altă putere egală, dar în direcție crucișă i se opune - Fiul

Rezultanta: - Paralelogramul de puteri; Sfântul Duh

Nebuloasă - Un singur individ mecanic. Acțiune. Tatăl.

Sistem Două individe mecanice - acțiune - reacțiune, Fiul

Rezultanta Sfântul Duh = organismul

Duhul Sfânt purcede ca rezultanta din Tatăl și din Fiul

Din acțiunea Tatălui (linia dreaptă) s-a născut reacțiunea Fiului (linie dreaptă în sens invers) și rezultanta Sfântului Spirit (de-a curmezișul Cruce)

Acțiune egal reacțiune.

Linie dreaptă x I = Rotatorie
roata x X

Linie dreaptă x I = ondulație

Rotatorie x X²

2

Crucea și moara de vânt. Moara de vânt nu e decât o cruce pe care-o mișcă vântul” (Ms. 2255).

Universul prinde ființă datorită ieșirii din întuneric printr-o aprindere de lumină realizată de rotirea unei mari cruci ce asigură mișcarea, echilibrarea și transformarea (transubstanțierea) puterilor. Universul este, prin urmare, o mare cruce rotatorie și ondulatorie. Zborul Luceafărului, mișcarea lui interspațială nu e în linie dreaptă sau în cerc, ci în valuri care configurează un mare cerc ondulatoriu: „Și, din a chaosului văi,/ Jur împrejur de sine, Vedea, ca-n ziua cea dintâi, /Cum izvorăsc lumine; // Cum izvo-rând îl înconjur/ Ca niște mări, de-a-notul...” (Luceafărul).

Se obține - în planul imaginarului poetic - un macrocerc închis perfect în sine, de o omogenitate desăvârșită și bine centrat, centrul fiind un punct zero absolut în care nu există timp și spațiu. Demiurgul este el însuși acest Centru, ca subiect al cunoașterii pure închis monadic în sine, ca ascultător al propriului plâns răspândit sferic: „De plânge Demiurgos doar el aude plânsu-și”. Este deci un cerc existențial sui generis, a cărei învârtire sferică propagă undele dinspre centru și înspre centru, într-o cumpănă ideală a acțiunii / reacțiunii.

Roata cosmică nu este decât analogul schopenhauerian al roții lui Ixion, de care scăpăm numai printr-o scoatere bruscă din cursul neîntrerupt al voinței și printr-o smulgere din sclavia acesteia, datorată numai experienței (plăcerii estetice). Subiectul actului de voință seamănă întru totul cu Ixion legat de roata care se învârtă tot timpul, cu Danaidele care toarnă în permanență apă pentru a umple butoiul fără fund sau cu Tantal chinuit veșnic de sete. Doar starea de atingere a condiției divine obținută prin contemplația și intuiția estetică face să oprească învârtirea roții lui Ixion: „Aceasta este starea lipsită de durere pe care Epicur o susține ca fiind identică cu binele suveran și cu condiția divină; căci atât cât durează aceasta, scăpăm de asuprirea umilitoare a voinței, semănăm cu niște deținuți care sărbătoresc o zi de odihnă și roata lui Ixion de care suntem legați nu se mai învârtă (Arthur Schopenhauer, *Lumea ca voință și reprezentare*, Iași, 1995, vol. I, p. 212).

Odată obținut acest punct maxim al cunoașterii pure, orice lucru particular și individual care cunoaște dispar; nu mai rămân decât ideea și subiectul care cunoaște pur, ca obiectivitate a voinței aflate în acest grad: „Iar Ideea este sustrasă nu numai timpului, ci și spațiului, căci nu imaginea sa spațială și trecătoare se prezintă în fața ochilor mei și îmi vorbește, ci expresia sa, semnificația sa pură, ființa sa intimă; iată ceea ce constituie, la drept vorbind, Ideea, ceea ce poate fi identic, în pofida deosebirii raporturilor de întindere pe care le prezintă forma” (Ibidem, p. 226).

„Numai dacă vremea ar sta locului am putea vedea lămurit ce-i etern”, se constată în *Archaeus*.

Demiurgul eminescian este ideea întrupată și centrată în Ea însăși, independentă total de timp și spațiu, este identicul și unicul, arheul ca principiu general, „semnificația pură” și „ființa intimă” a Universului. Încercuirea absolută e realizată printr-o închidere absolută în El însuși. Aventura dezlegării de nemurire a lui Hyperion înseamnă o lipsă (momentană) de înțelegere a acestei insubordonări timpului și spațiului - imobilismului ideii - punctului arheal unic: „Noi nu avem nici timp, nici loc, / Și nu cunoaștem moarte”.

Or, procesul de cunoaștere a Universului presupune o cuprindere, ceea ce determină adunarea în cruce a direcțiilor spațiale, apoi încercuirea care semnifică transmutarea finitului (pătratului) în infinit (cercul). Iată de ce prima lecție pe care i-o dă Marele Seraf, trimis al Domnului, feciorului de împărat (fără de stea) e cea de inițiere în cuprindere: „Cum Dumnezeu cuprinde (subl. n.) cu viața Lui cerească/ Lumi, stele, timp și spațiu ș-atomul nezărit,/ Cum toate-s el și dânsul în toate e cuprins,/ Astfel tu vei fi mare ca gândul tău întins” (*Povestea magului călător în stele*).

Povestea magului călător în stele definește memorabil raportul dintre poetul-geniu și Dumnezeu ca două centre analogice: „Când cartea lumii mare Dumnezeu o citește / Se-mpiedică la cifra vieți-ți far' să vrea. / În planu eternității viața-ți greșală este... / De zilele-ți nu este legat-o lume-a ta / Genii beau vinu-uitării, când se cobor din ceruri”... Identitatea absolută o asigură extinderea gândului, prin care poetul este mare. Nemărginirea de gând este pusă în ființa lui în care salășluiește „o lume în lume”. Așa cum Dumnezeu cuprinde lumile, stelele, timpul, spațiul și atomul nezărit într-o identitate desăvârșită cu acestea, într-o unitate in-ter-identitară de fapt („Cum toate-s el și dânsul în toate e cuprins”), tot astfel geniul e o entitate bazată pe identitatea cu gândirea lui, cu sufletul, al cărui spațiu e însuși el: „A geniului imperiu: gândirea lui - anume; / A sufletului spațiu e însuși el...” E o inter-identificare eu-gândire, imperiul gândirii fiind spațiul sufletului.

Georges Poulet definea romanticul drept „o ființă care se descoperă ca fiind centru”. Centrul are proprietatea de a se adânci, de a fugi pe loc și această mișcare și extensiune a lui în cadrul cercului simbolizează spiritul, devenirea eului. „Eu sunt punctul central, izvorul sfânt”, afirmă prin personajul său Astralis Novalis, iar Jean-Paul opinează că „din totalitatea fiecărui om, reiese și scânteiază un punct esențial, un focar, un punctum saliens, în jurul căruia părțile secundare se vor desena treptat” Același punct saliens arheal era imaginat și de Eminescu în *Archaeus*.

Mișcarea de rotație a monadei în jurul ei însăși, „nevoia de a înțărui și de a cultiva viața” este înrădăcinată, după Goethe, în fiecare ființă. Tensiunea dintre centru (punct) și cerc (sferă), dintre eu și non-eu, îndreptarea gândirii către ea însăși, către propriul „imperiu” apare și la Eminescu. Contragerea (cuvântul e eminescian și se găsește în *Povestea magului călător în stele*) în punct și extinderea acestuia spre periferie, spre cerc apar ca două mișcări complementare, căci con-vergerea și divergerea spiritului nu este lineară; este mișcarea unui punct care devine sferă: „Anvergura finală a omului nu poate fi măsurată decât dacă este redată metamorfoza progresivă care îl face să treacă de la starea de punct la aceea de cerc sau de sferă” (Georges Poulet, *Metamorfozele Cercului*, București, 1987, p. 138-139).

O cuprindere ideală, dătătoare de omogenitate și identitate nu poate avea loc decât într-un spațiu încercuit, conform preceptului eminescian: „Roata chiar în aceeași clipă e în toate locurile cuprinsă de ea”. Deci numai roata asigură o existență simultană prin simpla cuprindere circumstanțială a tuturor locurilor, prin contopirea timpului și spațiului în ceva identic, Dumnezeu se identifică Crucii și Roții, ca ceva totalizant, centralizant și simul-taneizant. Cuprinderea tuturor punctelor este axială (verticală și orizontală) și circumferențială, deci în cruce și în cerc, căci amândouă sunt capabile să cuprindă finitul și infinitul, cotingentul

și transcendentul. Constantin Barbu găsea pe bună dreptate o analogie între roata eminesciană și roata de foc, hestia: „Prin cuvintele „în aceeași clipă” și „toate locurile cuprinse de ea” avem o identificare fulgerătoare a timpului-spațiu, așa cum numai roata de foc, „hestia” (*ca ousia și ca hes-to*) ar fi putut-o proiecta. Simultaneitatea acestei prezențe imaginar-dinamice e ca aceea „abstragere de la tot”, asemenea Dumnezeuului din *Sărmanul Dionis* comparat, el însuși, cu o roată „ce deodată cuprinde toate spițele, ce se-ntorc veșnic” (Constantin Barbu, *Eminescu poezie și nihilism*, Constanța, 1991, p. 169).

Totalizarea presupune în chip dialectic o centralizare și sincronizare sau simultaniezare, care asigură identificarea (centrali-zantă). Demiurgul, așa cum apare în *Sărmanul Dionis* con-cen-trează toate locurile la un loc și, dacă omul e cel ce cuprinde un loc în vreme, el este cel ce cuprinde vremea la un loc („asemenea unui izvor a căror ape se întorc în el însuși”, de unde și sugestia frecventă la poet a râului circular al vremii), este vremea însăși: „Omul are-n el numai cer, ființa altor oameni viitori și trecuți, D-zeu le are deodată toate neamurile ce or veni și ce au trecut; omul cuprinde un loc în vreme. D-zeu e vremea însăși, cu tot ce se-ntâmplă-n ea: dar vremea la un loc, asemenea unui izvor a cărui ape se întorc în el însuși, ori asemenea roții ce deodată cuprinde toate spițele, ce se-ntorc vecinic. Și sufletul nostru are ve-cinicie-n sine - dar numai bucată cu bucată. Închipuiește-ți că pe o roată mișcată-n loc s-ar lipi un fir de colb. Acest fir va trece prin toate locurile prin care trece roata învârtindu-se, dar numai în șir, pe când roata chiar în aceeași clipă e în toate locurile cuprinse de ea”.

Cercul omului e unul des-centralizat; el cuprinde veșnicia doar „bucată cu bucată”, doar în șir, adică numai în anumite clipe dispartate (și dispartente). Situația lui e circumferențiată nu și centralizată; este chiar înscrisă eternului. Cercul Demiurgului apare, spre deosebire de acesta, temeinic circumscris și înscris, astfel ca toate cercurile (concentrice) să fie supuse centrului. Dacă omul deține Cercul bucății (cu bucata), cercul șirului exterior (de pe circumferință), Demiurgul stăpânește Cercul Întregului (din circumferință). De aceea într-o variantă a *Luceafărului* apare micul cerc (al eului uman, al Cătălinei), în comparație cu Marele Cerc (al Demiurgului, al lui Hyperion). De altfel, Moș Iosif, personajul nuvelei eminesciene cu același nume, vorbește despre faptul că D-zeu a făptuit mai întâi „o roată neînsemnată” care este Pământul și apoi „roata cea mare” a sistemului cosmic.

Roata omului, care - în sens schopenhauerian - e roata lui Ixion sau roata Danaidelor și a lui Tantalus, e roata suferinței, zădărniceii, eforturilor sisifice, e, într-un cuvânt, roata timpului și de-venirii. Roata Demiurgului este, însă, al unui Timp concentrat în sine însuși, este roata revenirii (la Unu și Identic). Este cercul marilor virtualități, al izvorârilor, curgerilor și întoarcerilor la izvor, adică un cerc nu atât al existentului, cât al existibilului.

Cu aceasta am ajuns, însă, la altă treaptă a ontologizării intense, căci eul, supus devenirii, adică confruntării cu Timpul ca prim prag ontologic, caută înfrigurat centrul, eul se mută din cercul strâmt al contingentului sau chiar din Marele Cerc al Demiurgului, în care a cutezat să se transpună imaginar, ca eminescianul Dan-Dionis, într-un cerc intermediar de felul mandalei budiste și tantrice. Zicem intermediar, căci în mandala, reprezentarea spațială a lumii se împacă cu reprezentarea forțelor divine actualizate. Mișcarea în mandala permite depășirea tuturor antinomilor (unu/multiplu, întreg/parte, concentrat/difuz ș.a.) și asigură o iluminare spirituală finală. Prin combinația de cercuri și pătrate (lotuși), se sugerează unitatea contingentului și transcendentului, a materiei și spiritului în trionfitatea acestuia: Om-Cosmos-Dumnezeu. Având o semnificație sintetică dinamogenă și psiha-gogică (cf. *Dicționarului de simboluri* al lui Chevalier și Gheerbrant), ea stimulează *ascensiunea spirituală* și interiorizarea vieții printr-o „treptată concentrare a multiplicității în unitate”: eul reintegrat în tot, totul reintegrat în eu” (vol. 2, p. 266). Impedimentele de valorizare a Marelui cerc dispar prin actul de inițiere meditativă și spirituală până la atingerea centrului și a pragului cunoașterii absolute, care se adaugă cunoașterii rațiunii originare a lumii. Atingerea centrului înseamnă regăsirea sensului vieții.

C. G. Jung configurează procesul de pătrundere a sinelui anume ca o *mandală* în care importantă este descoperirea centrului sau a ceva central, care să se identifice unei imagini vii a sinelui. Lumea mea apare ca o monadă: „Mandala reprezintă această monadă și corespunde naturii microcosmice a sufletului” (C. G. Jung, *Amintiri, vise, reflecții*, București, 1996, p. 204). Toți pașii noștri duc înapoi la punctul de mijloc. Mandala este centrul, reprezentând expresia tuturor drumurilor: „Între anii 1918 și (aproximativ) 1920 mi-a devenit limpede că ținta dezvoltării psihice este Sinele. Nu există nici o dezvoltare lineară, ci numai o apropiere circulară, o „circumambulație” (circumambulation) a Sinelui. O dezvoltare într-un singur sens există în cel mai bun caz la început; ulterior, totul indică înspre centru. Această recunoaștere îmi conferi stabilitate și treptat se instaura din nou liniștea interioară. Știam că atinsesem, prin mandala ca expresie a Sinelui, punctul ultim la care îmi era dat să ajung” (Ibidem, p. 205).

Drumul lui Eminescu este, esențialmente, drumul spre centru, drumul spre Sinele adânc narcisiac, Hyperion nefiind, după cum am mai arătat, decât un Narcis impersonalizat și intețectua-lizat. Punctul final al

cercului existențial eminescian, care e evident punctul de reîncepere, este disperata smulgere imperativă a identității în *Odă (în metru antic)*: „Pe mine mie redă-mă!” care apare într-o variantă cvadruplat („Pe mine mie însumi redă-mă!”). Voința identitară a axială în universul mitopo(i)etic al lui Eminescu, ea apărând ca dublu axială, sub formă de cruce, pe o direcție orizontală desfașurându-se căutarea propriu-zisă a sinelui (narcisiac), iar pe direcția verticală mișcându-se ascensional eul cosmicizat (hyperionic) consubstanțial Demiurgului. Descentrării i s-a opus mereu o voință de centrare, primejdiei alunecării în neant, în nirvana, i s-a răspuns cu voința de regăsire a identității, poetul stăruind să pună în cumpană arătările și ascunderile ființei. Obsesia identiticii este suverană, la Eminescu, acesta fiind punctul ultim, centrul (re)intemeietor al ființei: „Cu toate schimbările ce le dătoarește un om în persoana sa, totuși ar vrea să rămână el însuși... persoana sa. (...) Cine și ce este acel el sau eu care-n toate schimbările din lume ar dori să rămână tot el? Acesta este poate tot misterul, toată enigma vieții. Nimic n-ar dori să aibă din câte are. Un alt corp, altă minte, altă fizionomie, alți ochi, ori să fie altul... numai să fie el. Ar voi să se poată preface în mii de chipuri, ca un cameleon... dar să rămâie tot el” (Archaeus).

Rămânerea imperativă în cercul magic al eului, singurul care asigură drumul spre centru prin ieșirea din sfera trionticității a persoanei, exprimată în relațiile dintre Eul-Eu, Eul-Tu, și Eul-Noi (Ceilalți) sau între Eu, Tu, Altul (în termenii lui Ortega y Gasset), este configurată energetic într-o variantă a Glossei:

„Tu prin ani (lin) te strecoară
Nebăgat de nime-n seamă

<Nu-ți ești din tine>
Și din cercul tău
Nici răspunde când te chiamă...”

Ieșirea din cercul magic (mandalic) al propriului eu și proiectarea ontică în alții ar trebui să ducă la o pricepere mai adâncă al eului demonic însetat după „dulcele lumine” ale ființei Celuilalt, ca în Scrisoarea V: „C-acel demon plânge, râde, neputând s-auză plânsu-și,/ Că o vrea... spre-a se-nțelege înșfârșit pe sine însuși.// (...) S-ar pricepe pe el însuși acel demon... s-ar renaște,/ Mistuit de focul propriu, el atunci s-ar recunoaște...”

Reprezentarea apariției unui Altul în ființă determină adesea și configurarea simbolică prin linie, căci se impune și conceperea devenirii.

Definind *Esența* în Logica sa, Hegel precizează că sfera celei dintâi devine o legătură, încă imperfectă, a *nemijlocirii* și a mijlocirii: „Totul în această sferă este pus în felul că se raportează pe sine la sine și, totodată, că s-a trecut dincolo de el - este pus ca o ființă a reflexiei, o ființă în care apare un altul și care apare într-un altul. Este de aceea și sfera *contradicției puse*, contradicția care în sfera ființei este numai în sine”. (Hegel, Logica, București, 1962, p. 219).

Vorbind despre conceptul ființei, aceasta nu poate conta decât pe aceea că este devenire: „În ființă avem deci nimic și în acesta ființă; această ființă însă, care în nimic rămâne la sine, este devenirea. Din unitatea devenirii nu trebuie omisă deosebirea, căci, fără aceasta, ne-am întoarce din nou la ființa abstractă. Devenirea este numai punerea a ceea ce este ființa potrivit adevărului ei”. (Ibidem, p. 179). Devenirea nu e o simplă devenire, ci are un rezultat. Ceva devine un Altul, iar acesta fiind el însuși un ceva, devine și el un altul, procesul desfășurându-se la infinit. Această infinitate este o infinitate rea, căci nu reprezintă decât negarea finitului care are însă facultatea de a se naște din nou. Progresul la infinit se oprește la exprimarea acestei contradicții pe care o conține finitul: gândirea ia un curs monoton întâlnind o limită, trecând peste ea, apoi întâlnind o altă limită și trecând și peste aceasta și așa la infinit.

Infinitatea rea ar putea fi simbolizată de linie, în timp ce infinitatea cea bună poate fi reprezentată de cerc. Noica se întreba însă dacă viciul linearității nu poate fi și el al circularității și dacă pot fi identice cercul infinității rele care țin de revenirea în același punct luând forma de spirală și cercul infinității bune care este unul al integrării. Primul e un cerc vicios, putând fi exemplificat prin regresul la infinit sau prin principiul cauzalității. Or, tocmai cercul bun înfrânge, acum, gândirea cauzalistă. „O gândire în cerc, și care nu e un cerc vițios, califică întoarcerea unui lucru la sine ca la un capăt de drum și nu ca la un reînceput. O gândire în cerc nu se reia permanent, nu-și redeschide statornic bucla, ci tocmai că și-o închide. Întorcându-se la sine, după toată maturitatea călătoriei, gândul se „împlinește”. Termenul ultim e și primul, dar câștigă caracterul de-a fi ultimul, fără a mai fi regăsit ca primul. Este propriul gândirii filosofice să facă aceasta, și e caracteristic, în schimb, că tocmai filosofia, care caută cercul cel bun, denunță cercul vițios, în special sub chipul regresului la infinit. Cu alte cuvinte, ceea ce caută filosofia este cercul, dar ce condamnă este circularitatea” (Anti-Goethe, vol. II, cap. VI, Devenire, infinitate, cerc, în „Viața românească”, 1999, nr. 7, p. 92).

Spiritul eminescian apare, în Memento mori, ca necesar în timp, încercând să sesizeze conceptul pur; timpul apare ca fiind soarta și necesitatea spiritului care nu este încă împlinit în sine. Conștiința de sine pune în mișcare, în cadrul conștiinței, nemijlocirea în sine și fortifică în interior certitudinea-de-sine a spiritului. Cercul mic al (in)sinelui (conștiința de sine) pune în mișcare Cercul Mare al Conștiinței, al Eului înțeles ca Eu.

La Heidegger, fenomenele sunt concepute, dimpotrivă, ca desfășurări concentrate (nu din unul în altul în mod cauzal) în sensul aristotelice *Evepyeia*. Definițiile conceptului se înscriu într-o circularitate generală care decurge din dispunerea în trepte descendente de la nedefinit către definit. E o circularitate derivată din însuși caracterul cunoașterii înțeles ca un fenomen originar de centrare (a se vedea Martin Heidegger, *Timpul imaginii lumii*, București, 1998, p. 79).

Eminescu cade în cercul vițios al infinității rele, al Altuia monoton hegelian reluat în mereu Altul, de unde însă se înalță imediat în cercul infinității bune al Sinelui redat sieși, esenței sale adevărate, purității narcisice ideale.

Într-o variantă și a Scrisorii V, găsim versuri revelatoare care conjugă căderea cu rotirea care fac ca jalea ce pătrunde universul să se transforme în „armonia cea din sfere”: „...În momentele supreme / Pe când simte că adâncul trage-n jos întreaga lume/ Ce atârână de un cântec și de-o jale fără nume// (...) Că rotirea ei îi taie dureros a ei cădere,/ Că din jalea ei se naște armonia cea din sfere. / Pe când soarele de-a dreptul - / Soarele-i atras de-a dreptul de-ale chaosului văi / (...) Când prin sufletul lui trece trista muzică de sfere./ Și când simte cum că lumea e atrasă de durere/ De tot cade mereu cade, părăsită de-a ei zei,/ Deși totul se-nvâr-tește ca și-n ziua cea dintâi”.

E o viziune originală, structurată contrapunctic pe o cădere *tăiată* de o rotire care reiterează învârtirea din ziua cea dintâi, adică armonizatoare de ființă. Rotirea imprimă un sens valorizator căderii, augmentând pe de altă parte tragismul acesteia prin accelerare ritmică („De tot cade, mereu cade...”) și prin sugerarea dezeificării („părăsită de-a ei zei”) și a imitării „învârtirii” primi-gene. „Ca un maestru ce-asurzește în momentele supreme,/ Pân-a nu ajunge-n culmea dulcea muzice de sfere,/ Ce-o aude cum se naște din rotire și cădere” din *Scrisoarea Vestei*, după cum observa și Ioana Em. Petrescu, o proiecție a viziunii nietzscheane a identificării în manieră absolută cu Unu și a unității primordiale cu muzica, ce sub influența apolinică a visului se traduce într-o viziune simbolică.

Gândul eminescian nu poate opera apropierea de Unu decât prin demersul kantian-fichteian al reprezentării prin negațiuni: „Cantitățile infinite nu sunt reprezentabile prin nici o gândire omenească; ele sunt negațiuni: infinitul spațiului, infinitul timpului, infinitul cauzalității nu sunt decât negațiuni și toate negațiu-nile sunt infinite. *Negațiunea sau infinitul - Pozițiunea sau finitul*” (Fragmentarium, p. 355).

La Eminescu, găsim totuși, în disonanță cu această însemnare manuscrisă, o infinitate bună reprezentabilă prin cercuri. Anume astfel este reprezentat universul de Sărmanul Dionis, care caută cheia potrivită pentru a-și asigura accesul la Absolut, tot punând degetul în centrul unor cercuri astrologice din *Architectural cos-micos sive astronomiae geontricae compendium*: „Pe o pagină găsim o mulțime de cercuri ce se tăiau, atât de multe încât părea un ghem de fire roș sau un păinjiniș zugrăvit cu sânge. Apoi își ridică ochii și privi visând în fața cea blândă a lunii - ea trecea frumoasă, clară pe un cer limpede, adânc, transparent, prin nouri de un fluid de argint, prin stelele de aur topit. Părea că deasupra mai sunt o mie de cercuri, părea că presupusa lor ființă transpare prin albastra-i adâncime... Cine știe - gândi Dionis - dacă în cartea aceasta nu e semnul ce-i în stare de a te transpune în adâncimile sufletești, în lumi care se formează aievea așa cum le dorești, în spații iluminate de albastru splendid, umed și curgător”.

Și alți poeți ai lumii caută un centru transcendent, o axă centralizatoare, îl caută, bunăoară, Baudelaire, închis în cercul suferinței, permanentei insatisfacții și decepții: „Oriunde! Oriunde! Numai să fie în afara acestei lumi” (*Paradisurile artificiale*). Cercul constrângător și inhibant al contingentului fortifică conștiința identității Eului cu Satan („Eu sunt Satan”); în el totul sfârșește și totul este gata să înceapă. Totul constă, după Baudelaire, în „vaporizarea și centralizarea Eului”. Comentând însemnarea din *Inima mea așa cum este* („Despre vaporizarea și centralizarea eului”), George Blin vede în ea o intuiție care împacă „sentimentul de sine și conștiința nedefinită”. Baudelaire realizează această beatifică dizolvare în contemplarea Cerului, visarea lui îmbrăcând două forme: fuziunea și ascensiunea (vezi Baudelaire, Paris, 1939, p. 170). Or, înălțarea întregului suflet spre Cer presupune și o centralizare opusă *vaporizării*. Această nevoie de concentrare sufletească o simțea și feciorul de împărat în *Magul călător în stele*: „Când omul risipitu-i, un lut fără suflare,/ Sufletul în afară rămâne surd și orb...”

Paul Valery invocă figura *rondă* (circulară) a lumii și cercul oglinditor al apei, care răsfrânge întregul univers și peste care se apleacă voluptos Narcis.

La Blaga, totul se înscrie într-un cerc în care punctul de început cosmogonic coincide cu punctul final escatologic. Autorul *Poemelor luminii* se concepe ca un mag în mijlocul Cosmosului, iar Marele Orb merge prin inima lumii. Lumea blagiană se întoarce mereu spre punctul originar.

Tudor Arghezi e copleșit de sentimentul încercuirii eului raportat mereu la Creatorul Suprem, al singurătății depline („Tare sunt singur, Doamne, și pieziș!”), al restrângerii progresive a hotarelor („Sunt, Doamne, prejmuț ca o grădină”). Marele Cerc al lumii devine reductibil la micul cerc al eului, iar punctul final

al mersului prin contingent se suprapune punctului inițial: „Pribeag în șes, în munte și pe ape,/ Nu știu să fug din marele ocol./ Pe cât nainte locul mi-e mai gol,/ Pe-atât hotarul lui mi-i mai aproape.// Piscul sfârșește-n punctul unde-ncepe./ Marea mă-nchide, lutul m-a oprit”.

La Bacovia, solitudinea existențială provoacă o restrângere neantizatoare a eului într-un cerc închis al golului (strada *goală*, odaia *goală*) sau chiar numai într-un singur punct („Ascult atent privind un singur punct...”) sau într-un indeterminat *nicăieri*, în tăcere originară sau somn vegetativ. Golul e total: „Unic/și trist./ Stau în natură,/ Plecate sunt Orele ființei”.

Ion Barbu imaginează o lume creată din „cercuri de mister” (Cercul Geii, Cercul lui Venus, Cercul Soarelui, din Ritmuri constituie un empireu dantesc, cercuri ce se angajează într-un proces continuu de îndoire, fiind rupte din originarul „cerc al puterilor latente”. Nu e, la el, o încremenire aleată, parmenidiană, ci o configurație geometrică orfizată, străbătută de corul sferelor celeste sau de sunetele de chei cu care deschide cercurile: „Capăt al osiei lumii/ Ceas alb, concis al minunii,/ Sună-mi trei chei/ Certe, sub lucid eter/ Pentru cercuri de mister”.

Meditând asupra celebrului crochiu al lui Leonardo da Vinci, Nichita Stănescu se întreabă „de ce se înscrie omul într-un cerc” și își răspunde: „Înaintarea roții reprezintă un sens al ascensiunii umane. Subsumarea aripei roții ne duce cu gândul la artifex, la semnificația constructivă a ființei umane” (Nichita Stănescu, *Fiziologia poeziei*, București, p. 70). Altă dată, poetul Necuvintelor vorbește despre neputința de a stabili Centrul lumii: „- Dar unde este centrul Universului?/ - În Univers orice punct este centrul lui” (Ibidem, p. 300). Cercul apare ca vid, la Nichita Stănescu: „Vulturul avea în aripă o gaură rotundă,/ cum cercul de aur prea strâmt/ al coroanei pentru fruntea împăratului” (Clepsidra). Maiestate e aici, sugerează poetul, vanitate, lipsă de sens, trecere iremediabilă, trecere a nimicului spre nimic. E o rană care afectează ființa și care, printr-o presupusă mărire, o înghite. Este un cerc-vid înghițit tot de ființă. La Stănescu, apare și cercul fricii existențiale: „Eu am văzut o piatră/ și m-am înspăimântat de visul ei,/ materia se zvârcolea, se zvârcolea, se zvârcolea/ de visul ei/ și spaima mă recucerea/ cum cercul tot în rotunjimea sa/ pe al său punct, pe al său punct” (*Secundețea*).

Nietzsche concepe ființarea (ființa ființării ca ființă) ca o eternă reîntoarcere a aceluiași, căci nu întrezărește vre-un scop determinat, ca nefiind supusă devenirii, curgerii. Clipa cea repede ce ni s-a dat, este, atât la Nietzsche cât și la Eminescu, singurul reflex al eternului. Drumul lui Zarathustra este un drum al întoarcerii la sine însuși, un drum circular al egalului cu sine. E, prin urmare, un drum tragic care trece prin „asfințitul său”.

Animalele cu care viețuiește în peșteră îi vorbesc despre o închidere în sine a inelului ființei care „rămâne în veșnicie credincios sieși”, despre o veșnică învârtire a cercului ființei: „Totul merge, totul vine din nou, roata ființei se învârtă veșnic. Totul moare, totul înflorește iar, ciclul ființei se perindă în veșnicie”. Clipa e o reluare a existenței, căci aceasta seamănă cu o sferă; e sfera lui acolo care se desfășoară în jurul fiecărui aici, ceea ce permite prezența pretutindeni a centrului: În fiecare clipă începe existența, în jurul fiecărui aici se desfășoară sfera lui acolo. Centrul este pretutindeni. Poteca veșniciei e întortocheată” (Friedrich Nietzsche, *Așa grăit-a Zarathustra*, Ed. Antet, f.a., p. 200). Așa cum precizează Otto Poggeler în volumul său *Drumul gândirii* lui Heidegger (București, 1998, p. 96), cercul care se închide odată cu eterna reîntoarcere este un *circulus vitiosus deus*, căci în reîntoarcere nimic altceva nu revine decât voința de putere însăși: „voind a fi în modul eternei reîntoarceri, aceasta își află suportul în sine”.

Ca și Zarathustra, „nebunul” și „poetul” care este *afirmătorul cercului veșnic*, poetul nostru învârtă uriașa roată a vremii, surprinzând tot la miez de noapte cântecul melancolic al cursului repetit al istoriei, văzute de asemenea ca aternă reîntoarcere: „Dar la ce să beau din lacul ce dă viață nesfârșită, / Ca să văd istoria lumii dinainte repetită, / Cu aceleași lungi mizerii s-obosesc sufle-tu-mi mut?/ Și să văd cum nasc popoare, cum trăiesc, cum mor. Și toate/ Cu virtuți, vicii aceleași, cu mizerii repetate.../ Vrei viitorul a-1 cunoaște, te întoarce spre trecut” (Memento mori).

Modernitatea poeziei eminesciene stă în revelarea spontană a cântecului melancolic al cursului repezit al istoriei, a „melodiei neîntrerupte a vieții interioare” de care vorbea Bergson în te rire, în ajungerea efectivă la „*acel ceva din el însuși* care constituie singura materie a artei” (expresia este din *Contra Sainte-Beuve* de Marcel Proust). Gaston Bachelard vorbea despre faptul că nu ne place să mergem de multe ori în centrul intimității noastre și să coborâm până în taina cea mai ascunsă a eului nostru. Oricum, poeții fac stăruitor acest lucru, explorând pragurile profunzimilor psihice, paradisurile și infernurile sufletului. Igitur al lui Mal-larme coboară, bunăoară, „scările spiritului uman, se duce până în adâncul lucrurilor ca un „absolut” ce este, „iar lucrul cel mai surprinzător în terapia visului, în stare de veghe este că acei care suferă în profunzimile inconștiente sunt și ei care le explorează cu cea mai mare dificultate. Subiecții normali coboară mai repede până la reprezentările mitologice” (Gaston Bachelard, *Pământul și reveriile voinței*, București, 1998, p. 294).

Eminescu este poetul care coboară în ambele stări: cea a profunzimilor abisale și cea reprezentărilor mitologice. Poemele *Andrei Mureșanu* și *Mureșanu* îmbină contrapunctic aceste scări, eroul eminescian coborând în sufletul său frământat, scormonind în lava amară a gândurilor și răsfrângând în cântarea lirei sale

„vocea măreață” a râului circular al vremii, râul invizibil ce vine îndărăt din viitor spre trecut: „Cântarea? Cea mai înaltă și cea mai îndrăzneță/ Nu e decât răsunet la vocea cea măreață/ A undelor teribili, înalte, zgomotoase/ A unui râu, ce nu-l vezi. -Sunt undele de timp/ Ce viitoru-aduce, spre-a le mâna-n trecut”, apoi proiectându-se în spectacolul himeric al unei călătorii pe mare în cadrul căruia apar Regele Somn, Delfinul, Ondina, Sirena, Călugărul, Chipul. Regele Somn este cel care vorbește ascetului despre datul fatal care-i marchează sufletul mereu frământat: ființa (Chipului) re apare mereu în ochiul lui himeric, firul vieții se reînoadă, oricât ar renega-o în mod ascetic: „Nu știi cine e dânsa? - Un capăt e, de ață,/ Din sufletul naturii care ni dă viață;/ În orice ființă este, deși nu știi, ascete,/ Nu poți să ștergi viața cu-al gândului burete.../ Reneagă a ta viață, disprețuiește-o-n piept.../ Din raze se încheagă și-ți vine înderept”. Idilele dintre Delfin și Ondină care se sărută pe mare, dintre Călugăr și Chip sunt ritualice, sunt inițieri în implacabilitatea legării de ființă și pătrunderii acesteia în sufletul chinuit de asceza impusă. Chipul este însuși chipul Ființei, proiectat într-o fantasmă romantică ce apare într-o visată luntre trasă de lebezi, reiterare intertextuală a cunoscutei luntri a germanicului Lohengrin.

Ființa Lumii curge circular, La Eminescu, întrupându-se în fiecare suflet, adică re-înființându-se, luând chip de viață. Despre acest fapt vorbește în finalul poemului Regele Somn, care nu-i decât o proiecție lirică a lui Ruben din *Sărmanul Dionis*, a lui moș Iosif din nuvela omonimă și a Bătrânului din Archaeus, care-i inițiază pe tinerii lor ascultători anume în taina revărsării sufletului lumii, a unui Archaeus al călătoriilor vecinice, a unui Ahasfer al formelor, a cugetării lui Dumnezeu sau a unui fluid și el vecinic, arheal în sufletul uman: „De fuge ziua - vine când ochii ți-ai închis/ Oricât te scuturi, oare nu-ți poți ieși din piele/ Căci te fac jucărie zburdălniciei mele./ Acopere tu ziua cu-a gândului tău ceață - / Eu vecinic treaz, din visu-ți voi face o viață”. Omul, după cum am văzut, are în el numai șir ființa altor oameni și trecuți. Bătrânul din Archaeus vorbește despre existența „unui și același punctum saliens care apare-n mii de oameni, dezbrăcat de timp și spațiu, întreg și nedespărțit” care „mișcă căile, le mână una-n spre alta, le părăsește, formează altele nouă, pe când carnea Zu-grăviturilor sale apare ca o materie, ca un Ahasver al formelor, care face o călătorie ce pare vecinică”, într-o însemnare manuscrisă, ființele umane apar ca forme mai mici de tranziție a unei ființe unice care se răspândește asemenea unui râu curgător, iar cursul naturii ca un cerc din forme prin care materia trece ca prin niște puncte de tranziție: „Schema cursului naturii este un cerc de forme prin care materia trece ca prin puncte de tranziție. Astfel, ființele privite în sine sunt asemenea unui râu curgător pe *surafața* căruia sunt suspendate umbre. Aceste umbre stau pe loc ca o urzeală, ca ideea unei ființe supt care undele râului, etern altele, formează o bătătură, singură ce dă consistență acestor umbre și totuși ea însăși într-o eternă tranziție, într-un pelerinaj din ființă în ființă, un Ahasver al formelor lumii. Acum, căutând la organele acestei ființe, găsim asemenea că ele sunt ca părți constitutive ale întregului, forme mai mici de tranziție - prin urmare, esența ființelor este forma, esența vieții trecerea, mișcarea materiei prin ele. După care principiu însă se construiesc aceste forme - care-i sensul teleologiei în mișcarea și secrețiunile materiei?”

Este absolut logic ca un univers conceput ca o roată („Se știe că sistemul Universului e o roată - dar fără spițe”) să conțină cercuri de forme concentrice (sau care „se taie”, ca în *Sărmanul Dionis*), prin care materia să se miște ca prin puncte (etape) de tranziție și să fie traversată de râuri circulare care reprezintă bineînțelele Timpul.

Ne întrebăm acum, la capătul lungii incursiuni în sfere de conotații simbolice a motivului cercului, care este un cerc ontologic, în ce măsură Eminescu se apropie de adevărul științific ca atare. Aceasta nu contează când e vorba de un imaginar. Oricum, curiozitatea ne împinge spre o verificare de această natură.

Albert Einstein se întreba, în finalul expunerii elementare a *Teoriei relativității*, dacă ne putem imagina un spațiu sferic în care toate punctele să fie echivalente și el însuși să fie finit (de volum finit) fără a avea limite. Răspunde pozitiv, precizând ca nu se poate spune nimic despre structura geometrică a universului, dacă nu se presupune cunoscută starea materiei. Dată fiind existența câmpurilor de gravitație, deci o anumită distribuție a materiei, s-ar putea vorbi doar de un „univers cvasi-euclidian” care ar fi spațial infinit. Un asemenea n-ar putea fi populat peste tot cu materie: „Dar universul nu este cvasi-euclidian dacă densitatea medie a materiei diferă oricât de puțin de zero. Calculul ne arată, dimpotrivă, că el va fi necesarmente sferic (sau eliptic), dacă materia ar prezenta o densitate uniformă. Întrucât în realitate materia nu este reprezentată uniform, universul real nu prezintă în mod riguros proprietățile unui univers sferic; el trebuie să fie cvasisferic. Dar el va trebui în mod necesar să fie finit. Teoria oferă chiar o corelație simplă între întinderea universului în spațiu și densitatea medie a materiei” (Albert Einstein, *Teoria relativității, o expunere elementară*, București, 1992, p. 91).

Acest cvasi einsteinian nu umbrește în vreun fel imaginarul eminescian constituit dintr-o învârtire sferică ontologizată a universului. Căci continuă să ne emoționeze acest cer circular, unic și solitar, dezvoltându-se platonician în modi circulari și având virtutea de a se uni cu sine, de a-și ajunge sieși și de a se cunoaște și iubi în limitele armoniei (Timaios). Eminescu asigură, în cadrul mitopo(i)eticii sale, situarea în centrul lumii prin conceperea universului ca cerc, sferă sau ca roată (fără spițe).

TAINA (NONSENSUL ȘI NIHILISMUL RELATIV)

Sentimentul universal pe care îl generează taina este *neliniștea* care marchează puternic toate actele legate de pătrunderea ei. Simbol al privilegiului puterii și al participării la putere, ea *neliniștește* atât pe aceia care o dețin cât și pe cei care se tem de ea (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, voi. 3, București, 1995, p. 326). Accederea la taină înseamnă sfidarea temerii de mânia Zeului suprem. Prometeu deconspiră, astfel, un secret deținut de la Themis și-l eliberează pe Zeus de angoase după ce-l aduce în starea lui de zbucium și după ce acesta îi rupe lanțurile cu care era legat pentru ca vulturul să-i sfâșie ficatii.

Ambivalența stă în faptul că taina produce neliniști și totodată eliberează de ele printr-un efort de ignorare a interdicției (supreme) și de concentrare în propriile orizonturi spirituale, de păstrare a ei care aduce superioritate. Domini prin faptul că deții, păstrezi taina și te eliberezi prin mărturisirea ei de angoase.

Or, în zona tainei ca putere, nesiguranța și neliniștea pe care o generează se reactualizează mereu, impunând necesitatea eliberării de noile lanțuri care constrâng ființa. E un adevăr care-i privește atât pe zei cât și pe oameni.

Omul eminescian intră anume în această zonă a liniștii/ neliniștii, inițierii/ocultării, revelării/ascunderii Tainei, descoperind întreaga scară a lucrării acesteia: el o deslușește în sclipirea *tainică* în soare a florilor „jiuvaeruri în aer”, în „taina farmecelor” iubitei în care-i „un nu știu ce” și „un știu cum” dar și într-o formă net existențială de *crudă taină* ce înșală și-i aruncă pe toți în abisul nonsensului („În multe forme - apare a vieții crudă taină, /Pe toți ea îi înșală, la nime se distaină” - *Împărat și proletar*; „Deasu”pra tuturor se ridică cine poate, /Pe când alții stând în umbră și cu inima smerită/ Neștiuți se pierd în taină ca și spuma nezărită” - Scrisoarea I).

Taina eminesciană apare în dubla înfățișare de „farmec” de „mister dulce” sau de sclipire solară și de „enigmă nesplicată a lumii”, de tărâm misterios al iluzorului, înșelătorului, nezăritului și neștiutului. Sensul neantizator se impune odată cu constatarea că enigma vieții îi muncește pe toți cei cuprinși pe scara umană: „Începând la talpa însăși a mulțimii omenești/ Și suind în susul scării pân' la frunțile crăiești, / De-a vieții lor (subl. în text - n.n.) enigmă îi vedem pe toți muncii” (Scrisoarea I).

E, și în abordarea mării teme a tainei, o dedublare specifică eminesciană: ea constituie un mediu familiar și totodată un mediu străin și instrăinător.

Într-un eseu despre straneitate, Sigmund Freud vorbea despre interfluența a două sfere de reprezentare denumite prin *heimlich* (în germană: intim, familiar) și *unheimlich* (straniu). Îndepărtarea de locul liniștit și plăcut, de ceea ce constituie vatra, trezește o spaimă penibilă, neliniștitoare, un sentiment de ceva straniu și spectral. Pentru Schelling, este tot ceea ce era secret și ascuns și s-a manifestat în chip surprinzător.

Sentimentul de straneitate îl naște conștiința repetării identicului, a morții distrugătoare de identitate, întâmplările fatale și aspectele înșelătoare ale vieții. El regenerează narcisismul original, dedublarea și sciziunea eului, substituirea acestuia prin oglindire, proiectare în dublul său, în umbră.

Omul eminescian are senzația permanentă că este aruncat într-un imperiu al *ciudățeniei* și, firește, al straneității (în înțeles freudian). Este - bineînțeles - un imperiu al tainei în taină. Ele, tainele revelate, se răsfrâng într-o oglindire reciprocă, se diminuează și se potențează ca într-un miraculos proces de meioză și mitoză care presupune o reducere sau o sporire prin diviziune structurală. Este o surprinzătoare mise en abîme, aducătoare de a doua perspectivă interioară. Ciudățenia este starea „normală” a eroilor prozei eminesciene; este o stare de confuzie și tranziție între planuri. Dan-Dionis, având și un nume dublu conform celor două planuri în care se situează și propunându-și să afle „misterul prin care să ne punem în legătură cu aceste două ordini de lucruri, care sunt ascunse în noi” (trecutul și viitorul concentrate în suflet ca pădurea într-un sâmbure de ghindă și infinitul reflectat ca cerul înstelat într-un strop de rouă), se mișcă într-un cadru plin de umbre: umbra lui, umbra din perete a portretului tatălui său, umbra moșnegilor care îi spuneau povești, umbrele numeroșilor oameni care se încheagă, ca într-un șerpuitor painjiniș roșu, din paginile cărții de astrologie, umbrele lunii revărsate în dungi lungi și înguste. „El nu mai era el. I se părea atât de firesc că s-a trezit în această lume. Știa sigur cum că venise în câmp ca să citească, că citind adormise. Camera obscură, viața cea trecută a unui om ce se numea Dionis, ciudat - el visase! „Ah, - gândi el -cartea mea mi-a făcut șotia asta, în urma cetirei ei am visat atâtea lucruri extraordinare. Ce lume străină, ce oameni străini, ce limbă, parcă era a noastră, dar totuși străină, altă...” Ciudat! Călugărul Dan se visase mirean cu numele Dionis... pare că se făcuse în alte vremi, între alți oameni! Ciudat!”

Nuvela filosofică abia începe însă prin dialogul lui Dan-Dionis cu propria sa umbră care este „un dialog al cugetărilor lui proprii, el cu sine însuși”: „Ciudat! Această despărțire a individualității sale se făcu izvorul unei cugetări ciudate. El fixă aspru și lung umbra sa... ea, supărată de această căutătură, prinse încet, încet conture pe pereți și deveni clară, ca un vechi portret zugrăvit în oloi. El clipise cu ochii - ea redevenise umbră simplă”.

Umbra lui se dedublează, căci se suprapune pe cea a iubitei sale Maria. Cugetările se adâncesc într-o perspectivă vădit metafizică, fapt care-i îngăduie revelația că sufletul lui a făcut o lungă călătorie prin mii de

corpuri care s-au transformat în praf. De astă dată vorbește însăși umbra personajului: „Tu știi, cugetă umbra și el îi auzea cugetările, știi bine că sufletul tău din începutul lumii și până acum a făcut lunga călătorie prin mii de corpuri din care azi n-a mai rămas decât praf. El singur n-o știe, pentru că de câte ori s-a întrupat din nou, de atâtea ori a băut din apa fără gust și uitătoare a Fetei; și nimeni nu l-a însoțit în uitata lui călătorie decât eu, umbra corpurilor în care a trăit el, umbra ta; cu fiecare ducere la mormânt, cu fiecare naștere am stat lângă ele; am stat la leagănul, voi sta la mormântul tău. Sufletul tău, fără ca azi să și-o aducă aminte, a fost odată în pieptul lui Zoroastru, care făcea ca stelele să se mute din loc cu adâncul grai și socoteala combinată a cifrelor lui. Această carte a lui Zoroastru, care cuprinde toate tainele științei lui, stă deschisă înaintea ta. Veacuri au stat s-o dezlege și n-au putut pe deplin, numai eu pot s-o dezleg, pentru că vorbeam din părete cu Zoroastru, cum vorbesc astăzi cu tine.”

Umbra lui Dan-Dionis, consubstanțială cu cea primordială a lui Zoroastru, este o simbolizare a singurei realități a Universului (după cum o concepe Tao). Omul eminescian, în persoana acestui personaj al său, se consideră umbră dintr-un șir de umbre, umbră a destinului universal, monadă spirituală leibniziană, fără „fereastră prin care să poată intra sau ieși ceva”, după cum observa G. Călinescu.

Umbra este o esență a ființei redusă la jocul dintre lumină și întuneric („Tu aduci noaptea în zi și tu aduci ziua în noapte”, spune Coranul), această reducere implicând, bineînțeles, o limitare a ei, o constrângere la posibilitate, o rămânere în zona inconștientului, a „straneității” o blocare în identic sau în contrarii. Un atare păienjenis de proiecții umbroase care, neducând în zona luminilor conștiinței, stimulează refularea, zacerea în inconștient și amână mereu perceperea tainei Universului, în cazul lui Dan-Dionis, a semnului arab de pe doma Domnului. (Cartea lui Zoroastru rămâne mută la toate întrebările lui. Iar îngerii care îl însoțesc în călătoriile lui astrale îi răspund ironic: „De ce cauți ceea ce nu-ți poate veni în minte?”, „De ce vrei să scoți din aramă sunetul aurului? Nu-i cu putință”) Sentimentul vanității căutării și straneității este însă recompensat printr-o confraternitate cu cetele îngerești care se părea că-i îndeplineau dorințele. El are chiar revelația semnului arab care începu să lucească roșu, „ca jăratecul noaptea”. Dar totul se prăbușește când cutează să se identifice lui Dumnezeu, cugetare nepermisă care-l face să recadă în contingent, în lumea umbrelor pământene, fenomenologice.

Dan-Dionis descoperă totuși Taina, țară o singură poartă: poarta după care e ascuns dumnezeu. Deci o taină neîntreagă, parțial ocultată. Determinismul glacial al universului dispare printr-o intimizare a straneității, printr-o atragere a acesteia în sfera familiarului. „Cerurile de oglinzi”, „straturile albastre pe **plafonduri** argintoase” străbătute de cetele îngerești se umplu de „un aer răcoare și mirositor”.

Oglinzile mișcătoare a cerurilor au drept corespondent, în contingent, oglinda mișcătoare a apei, în a căror joc straniu - joc al stării pe loc cu trecerea, a eternului cu vremelnicul, al prezenței cu absența - se proiectează mereu Narcisul eminescian: „În cea oglindă mișcătoare /Vrei să privești un straniu joc, /O apă vecinic călătoare /Sub ochiul tău rămas pe loc?” (Diana). Frumusețile superbe sublinare cu luna care bate pe-un alb izvor tremurător, cu păsările ce se întrec cu glas ciripitor, cu frunzele ce se sărută și se hârjoană în umbra-adâncă de păduri, cu lumina cea rărită din valuri reci și umbre noi apar ca o proiecție a somnului veșnic al miticului Endy-mion, ca o umbră a trecerii zeiței Diana („Ea trece mândră la vânat /Și peste spune țară număr / Abia o urmă a lăsat”).

Din cunoscuta însemnare manuscrisă eminesciană privind schema cursului naturii, desprindem semnificația adâncă a umbrei: ea sugerează nu doar inconsistența, nu doar o *formă* dispa-rentă prin care trece materia, ci și *ideea ființei*, prin care se obține consistența ce se sustrage trecerii. Este consistența ideii însăși, surprinsă într-o permanență arheală, care apare în chip manifest la suprafață (*suprafață*, scrie poetul). În dedesubtul acestei (meta)i-dei însă râul curge mereu, formând o „bătătură” sub semnul eternei tranziții. E un Ahasver al formelor lumii, un principiu veșnic al tranzițiunii care impune consistența/inconsistența lor sub semnul unei unități a ființei, astfel încât esența acesteia este forma, esența vieții trecerea, mișcarea materiei prin ființă. (Amintim această însemnare ciudată a poetului din ms. 2287 care pune în cumpănă mobilitatea heracliteană și încremenirea eleată, pânje-nișul de umbre suspendate și „bătătura” undelor: „Schema cursului naturii este un cerc de forme, prin care materia trece ca prin puncte de tranzițiune. Astfel ființele privite în sine sunt asemenea unui râu curgător pe *suprafața* căruia sunt suspendate umbre. Aceste umbre stau pe loc ca o urzeală, ca ideea unei ființe supt care undele râului etern altele formează o bătătură, singura ce dă consistență acestor umbre și totuși ea însăși într-o eternă tranziție, într-un pelerinaj din ființă în ființă, un Ahasver a formelor lumii. Acuma căutând la organele acestei ființe, găsim asemenea că ele sunt ca părți constitutive ale întregului, forme mai mici de tranziție - prin urmare esența ființelor este forma, esența vieții trecerea, mișcarea materiei prin ele”).

Enigma vieții se ascunde, prin urmare, în această țesătură de ființe care apar doar *informă*, în idee, adică sub semnul relativului, tranzitoriului, „suspendării” și manifestării momentane a ar-heului lumii.

Rosa del Conte observa că geniul eminescian are menirea, în drama aspirației individualității către deplinătatea originară pierdută, a efemerului către etern și a materiei opace și impermeabile către pura

incandescență a stelelor, să traducă prin poezie „năzuința după absolut și neliniștea misterului, care, înainte de a se impune ca atare poetului ca un Absolut de esență rațională și mistică, adică, imprimându-și semnul de nepătruns asupra lumii, înainte de a se revela ca „taină”, ca mister, adică, solicită prin însăși obscura lui iraționalitate mintea poetului, o tulbură ca „problemă”, o problemă pe care efortul rațional să ajungă s-o descifreze: „De-a vieții grea enigmă ție-acuma nu-ți mai pasă / Căci problema ei cea mare la nimic o ai redus, /Pe când nouă-încă viața e o cifră nențeleasă /Și-n zădar cătăm răspunsul la-ntrebarea ce ne-am pus...” (Rosa del Conte, Eminescu sau despre Absolut, Cluj-Napoca, 1990, p.91).

Eminescu pune în cumpănă dreaptă, conform principiului echilibrator programatic, cele trei cercuri ontologice: cercul nimicului („La nimic reduce moartea cifra vieții cea obscură” - Memento mori), cercul *solstițial* al eternei reîntoarceri, amintit în același Memento mori, și *cercul vieții*, în care-l reînscrie pe Mureșanu Chipul, fantasmă vorbitoare a propriului eu: „CHIPUL: Nu cerceta zadarnic, nefericite... Taină / E frumusețea vieții-mi și-a sufletului haină. /În taină e amoru-ți... și-n vecinic întuneric / Va rămânea ființa-mi pentru-al tău ochi himeric”. Or, Chipul înfățișează, în contextul poemului *Mureșanu* care conține o meditație ardentă asupra enigmei existenței, sinonimizată cu scopul (vieții noastre), *țintă* (în lume), *pârghie* (a lumii), suflet (al lumii), sâmburele (lumii), planul adânc (al universului), chiar Ființa.

Cel dintâi cerc este, firește, intens demonizat, cu prezența invocată a lui Satan (în *Mureșanu* sau Demonism). Tot atât de demonizate sunt și celelalte două cercuri, căci farmecul vieții este și el un abis, iar eterna reîntoarcere instituie un monoton statut al lui *Aceluiași*, al identicului repetat. În acest joc straniu al cercurilor se înscrie și cercul rotitor al eului, cerc ixionic în care - în ciuda schimbărilor și interdicției divine de a descifra „a vieții grea enigmă” sau „enigma scumpă” după cum se mai spune în Demonism - el încearcă să dezlege problemele ce le pune spiritul Universului: „Cine și ce este acel el sau eu care-n toate schimbările din lume ar dori să rămâie tot el? Acesta este poate tot misterul, *toată enigma vieții* (subl. n.). Nimic n-ar dori să aibă din câte are. Un alt corp, altă minte, altă fizionomie, alți ochi, să fie altul... numai să fie el. Ar voi să se poată prefăce în mii de chipuri, ca un cameleon... dar să rămâie tot el. Abstrăgând de la dorința acestei reamintiri, fiecare -și are dorința împlinită,... căci este indiferent, pentru cel ce nu voiește memoria identității, dacă-i el sau nu-i el rege. El este regele, dacă nu face numai această pretenție să fie tot el... Iată alt corp, altă minte, altă poziție, numai că nu ești tu. Ei, ai priceput ce-i Archaeus?” (Archaeus).

Acest eu mereu absolvit de voință este mereu pornit să perceapă enigma vieții încifrată fie într-o axă a lumii de felul muntelui axial din *Povestea magului călător în stele* sau în Dumnezeu (Demiurg), fiind angajat în șir circular al de-venirilor, re-veniri-lor, sur-venirilor, ad-venirilor, fixat într-o notă din Caietul 2281, f. 80: „Nonens - Fiens - Ens - Defiens - Nonens”.

Eul eminescian, în-cercuit în această „horă himerică” (după cum îi zice Constantin Barbu), încearcă mereu să s.e zmulgă din fantasmele, măștile alterității, precum în Rime alegorice, Vis, Confesiune sau *Odă (în metru antic)*.

Cercul strâmt al eului e depășit prin intimidarea marelui cerc al Universului, al Departelui, prin neutralizarea progresivă a sentimentului *straneității* acestuia ca și a straneității *proiecțiilor* fantasmaticice ale propriului eu (vezi Rosa del Conte, Eminescu..., Ibidem).

Contemplând valurile de soare care scaldă munții Luberonu-lui scufundați într-un uriaș bloc de tăcere, Albert Camus se în treba unde este, totuși, absurditatea lumii. Vorbind la infinit despre ea, precizează autorul Ciumei și *Străinului*, ajungem să vorbim tot despre soare, de acel punct solar al conceperii universului. Nu poți fi la nesfârșit un pictor al absurdului, nimeni neputând crede într-o literatură a deznădejdiei. Așa cum nu există materialism absolut, în lume existând ceva în plus pe lângă materie, tot astfel nu există nici nihilism total: „Din clipa când spunem că totul este nonsens, exprimăm ceva ce are sens. A-i refuza lumii orice semnificație înseamnă a suprima orice judecată de valoare” (Albert Camus, Eseuri, București, 1976, p. 147). A trăi și a te hrăni este în sine o judecată de valoare. Recunoaștem o anumită valoare a vieții din clipa în care optăm pentru a dura și nu acceptăm să murim de foame. O literatură deznădăjduită este imposibilă, căci deznădejdea este tăcută, iar tăcerea însăși are un sens atunci când ochii, cum se exprimă Eminescu, sunt „vorbăreți”. „Adevărata deznădejde este agonie, mormânt sau prăpastie. Când vorbește, raționează, scrie mai ales, fratele ne întinde numaidecât mâna, arborele se justifică, iubirea se naște. O literatură deznădăjduită este o contradicție în termeni” (Ibidem). Cât Eschil e plin de deznădejde, dar strălucește și încălzește, căci în centrul universului nu e un nonsens ci enigma ca sens, pe care îl descifrăm prost pentru că, zice Camus, „strălucirea lui orbește” (Ibidem, p. 148).

Sunt cugetări ale unui „existențialist” care ne ajută să înțelegem că nu nonsensul este cel ce se revelă omului eminescian, ci enigma universului, mereu obscură și mereu strălucitoare (în sens camusian).

Taina neagră („Taină neagră este jalea, / Ce-mi străbate cânturile...” - Dintre sute de catarge, variantă) este expresia determinismului fatal, care va condiționa închiderea eului asupra lui însuși. Printr-o negativitate extremă,

adusă de calificativul „neagră”, cufundarea în jale înseamnă claustrarea implacabilă în suferință, într-un destin asumat prin conștiința limitelor impusă de forțele oarbe ale vânturilor, valurilor. Conotată negativ, taina simbolizează sensul ascuns, încifrat, neantizator, al vieții care apare în numeroase forme, acestea fiind forme ale voinței, impusă sinonimizată cu. dorința nemărginită: „În multe forme-apare a vieții crudă taină,/ Pe toți ea îi înșală, la nime se destăină, / Dorinți nemărginite plantând într-un atom” (*Împărat și proletar*).

SIMBOLISMUL MEDIEVAL

Așa cum în lanțul palingenetic eminescian al trecherilor succesive ale spiritului universal, amintit în *Memento mori*, Evul Mediu nu-i decât o verigă mediană de aur, „un punct de tranziție” central, este firesc ca Sărmanul Dionis să viseze la o transpunere în epoca lui Alexandru cel Bun, deci tot la 1400: „Trăiesc sub domnia lui Alexandru -Vodă și-am fost tras de-o mână nevăzută în vremi ascunse în viitorul sufletului meu”; „Dacă lumea e un vis - de ce n-am pute să coordonăm șirul fenomenelor sale cum voim noi? Nu e adevărat că există un trecut - consecutivitatea e în cugetarea noastră - cauzele fenomenelor, consecutive pentru noi, aceleași întotdeauna, există și lucrează simultan. Să trăiesc în vremea lui Mircea cel Mare sau a lui Alexandru cel Bun - este oare absolut imposibil? Un punct matematic se pierde-n nemărginirea dispoziției lui, o clipă de timp în împartiabilitatea sa infinitezimală, care nu încetează în veci. În aceste atome de spațiu și timp, cât infinit! Dacă-aș pute și eu să mă pierd în infinitatea sufletului meu până în acea fază a emanației lui care se numește epoca lui Alexandru cel Bun de exemplu...”.

Evul Mediu este plin de eticitate, ca să zicem așa, axându-se pe o concepție morală despre lume. Păcatul, devenit chiar personaj, impune un permanent examen de conștiință. Patristica vede în păcatul originar săvârșit de Adam și Eva un răspuns la toate problemele morale cotidiene: „Omul, corupt prin natura sa, poartă în el ereditatea acestei corupții și sfârșește inevitabil prin a reproduce la infinit mecanismul primului păcat. Dorința de a delimita în interiorul greșelii universale care se întinde asupra întregii omeniri sfera de culpabilitate a individului luat în parte și de a defini contururile responsabilității morale când este vorba de fiecare act considerat în parte marchează nașterea teologiei păcatului” (Jacques Le Goff, Jean-Claude Schmitt, *Dicționar tematic al Evului Mediu Occidental*, Iași, 2002, p. 587).

Or, concepția morală despre lume este, după Hegel care întrebuițează o expresie kantiană, „un cuib întreg de contradicții”. Conștiința fixează un moment, trece nemijlocit la altul, suprimând pe primul; „dar deîndată ce a f i x a t pe acest al doilea, ea îl p r e f a c e (verstellt) pe acestea din noi, și face mai degrabă o esență din momentul opus” [348]. „Omul conține în el o contra-dicțiune adâncă”, citim în notele manuscrise eminesciene studențești, și reprezintă „oarecum *nașterea* eternă”: „Această devenire eternă află în om o putere numai mărginită. Din această contra-dicțiune a puterii mărginite și-a destinației nemărginite rezultă ceea ce numim *viața omenească*. Viața e lupta prin care omul traduce destinațiunea sa, intențiunile sale în lumea naturei. Această viață întrucât are de obiect realizarea scopurilor personalității în obiectele naturii se numește lucru. Întreaga viață omenească e o viață a lucrului. Aceste noțiuni se acopăr una pe alta. Cuprinsul acestui lucru e un proces prin mijlocul căruia omul face din scopurile sale cuprinsul naturii” (Fragmenrarium, București, 1980, p. 153). „Viața e așadar o antiteză” „antitezele sunt viața” iată alte definiții hegeliene pe care le întâlnim în notele manuscrise ale poetului.

La „cuibul întreg de contradicții”, descris fenomenologic și de Kant prin câmpuri categoriale, se referă și Eminescu în manuscrisul 417 v (coloana a II-a):

„Antinomiile

În teză se ia spațiu, timp, cauzalitate ca mărimi determinate.

În antiteză ele se iau ca mărimi infinite.

În amândouă Kant are dreptate”

„Grecii au necunoscut natura și valoarea lucrului, notează altundeva poetul. Ei n-au înțeles că lucrul nu este numai o servire (subl. în text - n.n.), că el e o devenire, o creare, o regenerare a propriei sale persoane, că lucrul nu produce numai, ci că el câștigă. Îndreptățirea, pe care o are lucrul la dezvoltarea omului, ei nu voiau s-o cunoască ci, din contra, acela era privit ca sclavie, ca destinul specific al omului neliber. Ei ăsta e răul, de care-a pierit Grecia” [I, IX, 632]. Evul Mediu oferă tocmai teren pentru infinite certuri asupra idealismului și materialismului: „Adăugăm că Plato a adus idealismul în lume; a adus o cestiune asupra căreia s-a certat secolii Evului Miez, lupta careia i-a pus capăt Kant, cu critica rațiunii pure - adică cestiunea dacă noțiunile sunt ceva real sau nu. El a conceput cugetarea că lucrurile concrete, câte sunt supuse experienței simțurilor noastre, nu sunt nimica real ci numai o putere. Ceea ce putem vede din operele lui, e recunoașterea puterii mari a vieții averilor și ura contra proprietății. El nu voia să înlăture bunurile, ci numai proprietatea, căci bunurile erau și pentru condițiuni de trai. Deși el nu se ocupă cu lumea reală, totuși chiar liniamentele principale ale cugetării lui arată că el a fost un eflux natural al timpului său. El se ocupă prea puțin de ceea ce-i pozitiv și practic; filosofia lui coprinde dialectică și intuițiune, nu însă obiecte” (Opere, ed. Națională, 1939-1990, vol. IX, p. 632).

Eminescu operează, în poemele sale dacice, un transfer de me-dievalitate. Imaginarul său ne prezintă, ca în *Melancolie*, o proiecție chiasmatică ce „încurcă” și suprapune planurile evocării. „Dacia din *Memento mori* este o Dacie mitică, aceasta din *Gemenii* lasă o puternică impresie de medievalitate, deși e vorba de o epocă arhaică, observă pe bună dreptate George Gană (vezi vol. *Melancolia* lui Eminescu, București, 2002, p. 212). Palatul dacic seamănă mai mult cu unul gotic, regele are în preajma sa „voievozi de țări și de olaturi” nuntașii sunt și voievozi și

boieri, iar Sarmisegetuza se identifică de fapt cetății Suceava. „Această orientare spre medievalitate a imaginației istorice a poetului a însemnat și transferurile de materie dinspre Bogdan-*Dragoș* spre Gemenii sau de aci spre prima parte din *Scrisoarea IV*, observă același cercetător.

Există, indiscutabil, o Dacie medievalizată eminesciană. Sub semnul acestui transfer al imaginarului mitopo(i)etic dintr-o viziune pur mitică într-o viziune istorică, ce este de fapt una miti-co-istorică, are loc și o deplasare de „datare” a nașterii poporului român. Dacia devine Codru, văzut ca o cetate naturală, Dochia se transformă în mama lui Ștefan cel Mare, însuși Ștefan cel Mare (Mușat) nu este altceva decât un nou Decebal, binecuvântat de cele trei ursitori, care, ivite din teii sădiți de Dochia străveche, își asumă rolul lui Zamolxe, anunțând premonitoriu genialitatea copilului: „Cerul când o să te scoli / Ți-o trimite soli, / Căci ți-e dat acum de soarte / Viață tară moarte / Și ți-e dată tinereța / Fără bătrânețe”.

Medievalismul se intersectează, în imaginarul eminescian, cu dacismul. Dacia, redevenită Moldova medievală cu voievozi de tipul regilor shakespearieni, trebuia să-și afle expresia în marele proiect de tinerețe Dodecameron dramatic.

Preocupările de istorie ale lui Eminescu, frecvente și obsesive (remarcate încă în școală de memorialiști), se materializează în monumentalele proiecte de poeme și drame istorice din tinerețe adunate sub genericul Dodecameron dramatic, în arborescentele scheme hronografice, în catagrafierile de fapte politice, în tablourile sinoptice ale evenimentelor de felul „Tablou sinoptic de evenimente de la 395 în Bizanț, Roma, Bulgaria, Serbia, Polonia, Moldova, Țara Rom., Ungaria” din manuscrisul 2270, 99 v-100 urm., în meticuloși arbori genealogici ai domnitorilor români, în planuri mitopoetice (Planul lui Decebal, de exemplu) și diorame cosmo-istorico-filosofice realizate (Memento mori). Ele au fost puse în evidență de G. Călinescu (*Opera lui Mihai Eminescu*, ed. îngrijită de Ileana Mihăilă, vol. I, București, 1999, p. 368-385), dovedind ipostaza de Poet-Filosof al Istoriei. Deși documentarea lui e uneori greșită și, bineînțeles subiectivă, important este aliajul dintre poezie și istorie ca atare dintre istoric, înțeles ca polihistor (termenul îl atestăm în însemnările manuscrise) și poet, conceput ca al „semnelor vremii profet”. Călinescu remarca tocmai „amestecul de adevăr și eroare” și „documentarea destul de largă”, deși foarte liber folosită: „Proiectele de poeme și drame istorice ale lui Eminescu aduc un amestec de adevăr și eroare, a căror proporție e schimbată după cum poetul are sau nu momentan la îndemână cărțile trebuitoare. Deși *Letopisețele* i-au fost o lectură de temelie, el nu le are și nu le folosește întotdeauna. În Gruie-Sânger aduce pe acel scornit Bogdan-*Dragoș* și-l face contemporan cu mai vechiul Tugomir Basarab, dându-i un pisar din vremea lui Alexandru Lăpușneanu. Aceasta nu poate fi socotită neștiință, ci licență literară, mai cu seamă că în Bogdan-*Dragoș* vedea o documentare destul de largă, deși foarte liber folosită, cum se constată dintr-o repede analiză” (Ibidem, p. 373).

Cât privește Memento mori, Călinescu observă că „trebuie desfăcute două elemente deosebite: cronologiile civilizațiilor și filosofia pesimistă a mortalității lor” (Ibidem). Eminescu pune totul aici pe firul mitopoieticofilosofic al *circularității* istorice, al mișcării rotatorii finaliste-deterministe „de la mărire la cădere”. „Evul miez” are în acest șir circular, o poziție *solstițială*, deci miezos-luminescentă, el fiind un punct de tranzițiune, de transmutare către o stare nouă a lumii. El este, în definitiv, evul-cadavru, care ascunde germenii vieții unui alt ev ce se anunță conform principiului rotatoriu al istoriei. Poetul mișcă uriașa roată a vremii anume după voia fanteziei, oprind-o „la vo piatră ce înseamnă a istoriei hotară”. Evul mediu este, în această întoarcere cu re-pejune a „codrilor de secolii” și a „oceanelor de popoare” în „lungul secolelor curs”, doar ca un hotar, doar ca un conglomerat de „secoli lungi ce-au rămas văduvi de a Romei spirit mare”. „Evul Miez” este identic, în plan mitopoetic, „Miazănoptii” iar Regele acestui ev este „bătrânul rege Nord”. Toate sfârșesc într-o tăcere eternă albă încadrată într-un măreț tablou boreal în care uriașele proiecții mitice se potențează cu un fast baroc ce devansează tex-tualizările postmoderne: „Miazănoaptea-n visuri d-iarnă își petrece-a ei viață. / Doarme-n valurile-i sfinte și-n ruinele-i de gheață, / Însoțită de-ani o mie cu bătrânul rege Nord, / Ce, superb în haina-i albă, barba-n vânturi, fruntea ninsă, / Rece suflă, -n nori aruncă vocea-i turbure și plânsă, / Îmbătat de mândre stele și cântat de-al mării-acord. // Reci și triști petreceau sorții; iarna-n zilele-i eterne / Văl de-argint peste pustiuri ca lințoliu îl așterne. / Vânturi reci îs respirarea undelor ce-au amorțit; / Arfa lui prin nouri strigă - inima-i ger și gheață - / Marea, ca să delireze, vânturi să mugească-nvață - / Stelele s-oglină-n neauă pe pustiul nesfârșit”. „Bătrânul rege Nord” este însoțit de Miazănoaptea, care apare, într-un autentic cuplu mitic, ca o regină nordică, configurată și ea în tușe romantice dense, sub semnul albului de lințoliu așternut peste pustiurile septentrionale. Așa cum se întâmplă în viziunile intens ontologizate eminesciene, survine o provocare de logică dinamică (lupasciană): *tăcerea* e străbătută de strigătul arfei Regelui Nord, de mugetul vânturilor și delirul mării, de lumină înseninătoare a stelelor, astfel încât visurile de iarnă se amestecă dialectic cu „isul unei nopți de vară” „Atunci luciul mării turburi se aplană, se-nseamnă / Și din fundul ei sălbatec auzi cântec, vezi lumină - / Visul unei nopți de vară s-a amestecat în ger”. Frământarea răscolitoare a lumii, sub autoritatea Regelui Nord și a

Miazănoptii, e, de fapt, una demiurgică, deoarece marchează o facere de eră nouă: „Să o smulgă, s-o arunce în zburcirea nouă eră”.

Evii cunosc mărirea și căderea sub semnul spiritului (hegelian) „ce-adânc se zbate într-a popurilor fire”, spiritului „ce-a vremii fapte, de-ar ieși, le-ar face prav”.

Știm că Evul Mediu avea cultul Romei care rămânea în concepția mediavalilor ca „oraș sfânt”, deși urbea eternă fusese cu totul demolată de vizigoți la anul 410 al erei noastre. Roma renăștea prin secolul al XV-lea, odată cu revenirea definitivă a papilor, ceea ce îndreptățește pe un istoric al Evului Mediu să vorbească despre faptul că aceeași stea marchează înserarea și apariția zorilor: „La fel cum și aceeași stea anunță noaptea (Vesper) și indică răsăritul soarelui (Lucifer), această fază seculară de transformări urbane marchează dispoziția orașului medieval „creștin” și nașterea modernului „oraș al Papilor” (Jacques Le Goff, Jean-Claude Schmitt, op. cit., p. 681). Și Eminescu opune căderii Romei voința de a gândi măreția ei, de a recrea spiritul mare a „orașului Sfânt”: „Și deși-n inima noastră sunt semințe de mărire, / Noi nu vrem a le cunoaște; căci *străina*-ne (subl. în text - n.n.) gândire / Au zdrobit a vieții uriaș, puternic lanț; / Secoli lungi ce-au rămas văduvi de a Romei spirit mare / L-au creat... în noi el este; noi îl stingem. Dacă moare, / Noi murim... ramul din urmă din trupi-na de giganți. // Când îi cugeti, cugetarea sufletu-ți divinizează. / În trecut mergem cum zeii trec în cer pe căi de raze. / Peste adâncimi de secoli ne ridică curcubeii; / Un popor de zei le trecem, căci prin evi de vecinicie / Auzim cetatea sfântă cu-nmiita-i armonie... / Și ne simțim mari, puternici, numai de-i gândim pe ei”.

Invocarea *efemerității*, însoțită de chemarea elegiacă *memento mori*, este un loc comun al poeziei Evului Mediu având cunoscute antecedente în creștinism, islamism și paganismul grec. Motivul cunoaște o largă sferă de valorificare, fiind întâlnit - în registre mitopoietice clasiciste, baroce; romantice, simboliste - la Hafiz, Villon, Deschamps, Byron, la Miron Costin al nostru și la un mare număr de poeți medievaliști trecuți în revista de Iohan Huizinga: Bernard de Morlay („Est ubi gloria Nunc Babylonia? nunc ubi dirus/ Nabugodonasor, et Darii vigor, ieleque Cyrus?”), Iacopone da Todi („Dic ubi Solomon...”), Chastellain („Â la terre et â la vermine: / Dure mort tout beaute fine”).

Preluând motivul în registru personal, Eminescu îl purifică, îi imprimă un fior elegiac discret care înlătură nota macabră și grosolană medievalistă. El se impune mai degrabă sub aspect de sentință ecleziastică senină, apoftegmatică: „În van căta-veți ramuri de laur azi, / În van căta-veți mândre simțiri în piept. / Toate trecură: / Viermele vremurilor roade-n noi” (*În van căta-veți...*). În contextul elegiei e invocată mai întâi strălucirea pierdută a antichității grecești și latine: „Nu e antica furie-a lui Achille, / Nu este Nestor blândul cuvântător. / Aprigul Ajax / Țarină-i azi, și nimic mai mult. // Și unde-i Roma, doamnă a lumii-ntregi, / Și unde-s vechii și marii Caesari? / Tibrule galbăn, / Unde e astăzi mărirea ta? // Chiar Papii mândri cu trei coroane-n cap, / Păstori de nații cu strâmbă cârjă-n mâni, / Pulbere-s astăzi, / Pulbere sunt chiar vii fiind”. Expresia biblică „în van”, care capătă prin reiterare aliterativă o trenă sonoră monotonă, are bătaie metrono-mice atât de firești pentru o tânguie elegiacă. În finalul celei de-a doua părți a poeziei, se reia prima strofă, reluare ce atestă cursul circular, laitmotivic al gândului marcat de conștiința inhibitoare, deci închisă în sine, a efemerității și labilității. Trecerea vremii șterge și mărirea Renașterii, Michelangelo și Rafael nemaimvin-gând granitul și pânza: „Căci nu-i sardice bolțile de granit, / Un Michelangelo nu-i să facă iar / Ziua din urmă. / Templele vechie pustie rămân. // Să-nvie pânza Rafael astăzi nu-i, / Nu-nvie dal-ta-n mâinile cele noi. / Moartă rămâne / Marmura grea sub ochiul mort. // În van căta-veți ramuri de laur azi, / În van căta-veți mândre simțiri în piept. / Toate trecură: / Viermele vremurilor roade-n noi”.

Alunecarea în golul neantului are loc, la Eminescu, fără panica viscerală medievală, motivul fiind cufundat în ceea ce am putea denumi *solemnitate ontologică*, străină hieratismului religios și directității reprezentării morții caracteristice Evului Mediu. Amărăciunea de cenușă a acordurilor de lamento, jelălnicia sufletească pustiitoare se rafinează, devine discretă prin așezarea sub specie eternitas. „Timpul mort și-ntinde membrii și devine veșnicie”, spune poetul în finalul marelui poem *Memento mori*, eliberat de „întrebările de tine” de „enigmele din cari ne simțim a fi compuși”, de frământările metafizice, generate de încercările de a căuta sensurile lumii și ființei: „gândirile-s fantome, când viața este vis”, iar bătaile lumii se sting în lumina „eternei păci”, care e „luminos și mândru țel”, lucind ca un soare în noaptea vecinică a lumii.

Eminescu se detașează de lirismul paradigmatic medievalist în ce privește modul de a exprima dragostea, ca sentiment uman cel mai ontologizat, cel mai luminescent/obscur, cu cel mai înalt grad de acaparare. Evul Mediu încerca să îmbine simbolic elementul senzual cu cel spiritual, părăsind modul teoretic curtenesc (spiritualizat) și îmbrățișând modelul antic natural. Sentimentul ca atare comporta un sens universalist, unind toate formele vieții. „Toate virtuțile creștine și sociale, întreaga desăvârșire a formelor de viață, erau contopite, prin sistemul dragostei, în cadrul iubirii credincioase” [10, 167]. Punând accentul pe pasionalitate, poeții medievaliști nu puteau obține în genul epitalamic o stilizare a directității vitaliste sexuale și a substraturilor păgâne obscure, care impregnează faimosul *Le Roman de la Rose* al lui Guillaume de Lorris și Jean Cloupinel, o înlăturare a notei

cinice și scabroase. Se generalizează, astfel, formele srandartizate, ludice convenționale care au rolul să impună un ideal practic.

Eminescu, așa cum o spune în câteva poezii, nu acceptă curtenirea, jocul, amuzamentul frivol în dragoste care pentru el e un sentiment ce ține de „farmecul sfânt”. Pasiunea erotică e serioasă, profundă, luând aspect de cutremur ființial; pasionalitatea e trăire mistuitoare, consum extraordinar de nervi, de „sânge” („Știai c-o măiestrie ce nu am cunoscut-o / Ca nervul cel din urmă în mine să-l trezești”). Configurării baroce a angelității medieval-romantice a femeii i se asociază o simțire „dureros-demonică” ce „sufletul despică” o trăire organică, la limită, curată. Dragostea e, în definitiv, cunoaștere a esenței ființei: „S-ar pricepe pe el însuși acel demon... s-ar renaște / Mistuit de focul propriu, el atunci s-ar recunoaște / Și, pătruns de-ale lui patimi și de-amoru-i cu nesațiu, / El ar frânge-n vers adonic limba lui ca și Horațiu, / Ar atrage-n visu-i mândru a izvoarelor murmuri, / Umbra umedă din codri, stelele ce ard de-a pururi, / Și-n acel moment de taină, când s-ar crede că-i fericite, / Poate-ar învia în ochiu-i ochiul lumii cei antice...” (Scrisoarea V).

Din simbolistica medievală Eminescu preia castelul, care este și un topos romantic deosebit de frecvent, asociat unui cadru specific al singurătății, și al misterului, de unde așezarea lui adesea într-un loc pitoresc, într-un peisaj fantastic. El poate fi un palat regal, o domă întristată și solitară, o cetate, de obicei ruinată („Pe deasupra de prăpăstii sunt zidiri de cetățuie” citim în *Călin*), locuri de reclusiune ale fetelor de împărat, la care se adaugă mai puțin fastuoasele iatacuri, cerdacuri, ferestre, balcoane. Iubitul în ipostază medievală de Cavaler cu ghitară apare, printre altele, în Scrisoarea IV: „Singur numai cavalerul suspinând privea balconul / Ce-ncărcat era cu frunze, de îi spânzur prin ostrețe / Roze roșie de Șiras și liane-n fel de fețe”).

În Evul Mediu castelul semnifică o dominare, o supunere: „Castelul este înainte de toate o casă, o reședință aristocratică ce adăpostește alături de familia sa, un om care este un stăpân, un dominis, cu oamenii din domus, rude, ofițeri, oameni de-ai casei, servitori. E deci nevoie de o locuință mare, ceea ce o distinge deja de celelalte locuințe ale oamenilor. Însă ea are, în plus, rolul unui semn: trebuie să materializeze, să facă sensibile locul și rangul celui care o ocupă și care-i este stăpân. Reușește acest lucru prin dimensiunile sale, dar și prin situarea în general pe un loc înalt, dominant, și prin etalarea puterii conținute în fortificații, turnuri, porți, creneluri” (op. cit., p. 89).

Mitopo(i)etica îmbogățește sfera conotativă, însuși Romanul unui trandafir reprezentând o femeie ca un turn în asediu, apărat de personaje alegorice precum Refuz, Limbă Rea, Gelozie care întâmpină o întreagă Armată a Dragostei. Așa cum consemnează și Michael Ferber în *Dicționarul de simboluri literare* (Chișinău, 2001) castelul presupune un asediu al unei femei, dar și al rațiunii sau al sufletului (la Spenser).

Deși valorifică și acest loc comun al asediului, Eminescu înfățișează de obicei castelul ca un loc al idealității romantice, al răsfrângerilor prismatice ale frumuseții în ea însăși. Palatul de stânci al Zânei Miradoniz este inundat de păduri de flori care ca „arborii-s mari”, de „roze ca zorii, / Și crini, ca urnele antice de argint”, de fluturi ce sunt asemenea „copilelor cu ochi rotunzi și negri”, de „o florărie de giganti”, Undele se aruncă unele în altele, cărările sunt presărate cu pulbere de argint, cireși în floare scutura zăpada lor, configurând o „mândră nemaivăzută feerie”.

La Eminescu apare și o semnificație simbolică mai profundă: castelul este locul de întâlnire a contingentului și transcendentului, este punctul geometric de răsfrângere a unuia în altul: „Și sălcii sfinte mișcă a lor frunză / De-argint deasupra apei și se oglindează / În fundul ei, astfel încât se pare / Că din aceeași rădăcină crește / O insulă în sus și una-n jos”.

„Negrul castel” de unde pământeană Cătălina îi trimite pătimașa chemare erotică sideralului Hyperion e de asemenea un punct de intercomunicare a contingentului și transcendentului. Sălaș al tainei, vrăjii și inefabilului, forței sacre, Castelul mijlocește o proiecție a visurilor și dorințelor, fiind un adăpost securizant al „transcendenței spiritualului”. El poate fi capătul drumului pământesc care sfârșește cu o împlinire, cu o iluminare, cu o dragoste realizată, căci simbolizează „conjugarea dorințelor” și aventura inițiată încheiată cu bine; fiind situat pe locuri înalte, el se delimitează de „cercul strâmt” al lumii și se contopește cu cerul. E simbolul, prin urmare, al sufletului singuratic, condamnat la ne-împlinire, al destinului încremenit într-un mediu infernal (castelul negru) sau destinului desăvârșit (castelul alb). „Castelul cu luminile stinse, care nu este neapărat castelul negru, simbolizează inconștientul, memoria confuză, dorința neprecizată; castelul luminat, care, nici el, nu este castelul alb sau de lumină, simbolizează conștiința, dorința aprinsă, proiectul realizat (Jean Chevalier, Alan Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. I, A-D, București, 1999, p. 261).

Cavalerul din Scrisorile eminesciene nu doar își proiectează „dorul demonic”, „feeria unui mândru vis de vară”, patimile și „amoru-i cu nesațiu, întreaga „lume de gânduri” ci desfășoară în evantai baroc o meditație asupra legilor naturii, asupra sfințeniei dragostei, asupra lumii ca „teatru de păpuși” (altă temă medievală) și eternității artei.

Eminescu concepe castelul ca pe o simbolizare a frumuseții (a mândreței) și a perfecțiunii spirituale,

obținută prin dragostea curată, prin pasiunile „inimii albastre” și opusă realității prozaice. Această antiteză este obiectul discuției dintre Bogdan și Roman în proiectul de tragedie istorică *Bogdan Dragoș*, scriere de tinerețe contaminată cu Diamantul Nordului: „N-am spus-o eu? Castelul? / Castelul? E desigur vreo moară cu guzgani, / Iar cerbii, caii, ciute... vreo turmă de cârlani - / Iar locul? E vreo bahnă ce mai n-o ai cunoaște, / Din care toată noaptea îți cântă... mii de broaște; / Și totuși ce castele! Ce locuri! Ce mândrețe! / De inimă albastră - ce foc! of! tinerețe!”

Castelul eminescian semnifică statornic înălțarea, proiectarea în transcendent, fiind un topos al *ascensionalității*: „în rădăcinată-n munte cu trunchi lungi de neagră stâncă, / Repezită mult în aer din prăpastia adâncă, / A-mpăratului cel Roșu stă marea cetă-țuie, / Poalele-i în văi de codru, fruntea-n ceruri îi se suie” (*Călin Nebunul*). G. Călinescu găsea o identitate deplină între acest castel, Sarmisegetuza din Memento mori, situată în spațiul fabulos al Valhallei, palatul văzut de Miron din *Miron și frumoasa fără corp* („Când pe valuri trece luna / El văzu prin lunci alese / Un palat lucind departe, / Ce lucește parc-ar arde. / El intră pe scări de oglindă / Și prin salele deșarte, / Pe covoarele din tindă”) și palatul din *Fata-n grădina de aur* („În vale stearpă unde stânci de pază / Înconjurau marea adâncime, / Clădi palat din pietre luminoase, / Grădini de aur, flori de-ntunecime”).

Castelurile (palatele, domele, cetățile) se înscriu în uriașele construcții arhitecturale, imaginate între pământ și cer cu sens suitor, năzuitor și reprezentând un punct mobil ce se desfășoară în infinitate prin așezarea din stâncă pe stâncă, de mur pe mur, prin întinderea enormă a scărilor, arcurilor, columnelor, aradelor, cupolelor, prin simpla cufundare în înălțime a muntelui: „Dar cât ține răsăritul se-nalță-un munte mare - / El de două ori mai nalt e decât depărtarea-n soare - / Stâncă urcată pe stâncă, pas cu pas în infinit / Pare-a se urca - iar fruntea-i, cufundată-n înălțime, / Abia marginile-arată în albastru-ntunecime: / Munte jumă-tate-n lume - jumătate-n infinit. // Iar în pieptu-acestui munte se arată-o poartă mare - / Ea, înalt este boltită și-ntră-adânc în piatra tare, / Iar de pragu-i sunt unite nalte scări de negre stânci, / Care duc adânc în valea cea de-acol-abia văzută...” (*Memento mori*). Toate aceste proiecții fabuloase fac parte dintr-o ontologie a mișcării, constituite din viziuni perspective și retrospective, as-censive și descensive. „Poetul vede aproape ogival, notează Călinescu. Prin asta imaginea capătă însă mai multă proiecție pe firmament, mai multă aspirație către cer, ca în cazul templului iudaic, care are și el arcuri” (Călinescu, op. cit., vol. II, p. 265).

Viața simplă ca formă de viață ideală opusă vieții curtenești este o temă pe care Evul Mediu îl preia, cu note specifice, din Antichitate. Deosebirea constă, după Huizinga, în faptul că nu mai avem o pastorală pură, limitată la un cadru idilic; este „o expunere pozitivă și negativă a aceluiasi sentiment”, care cuprinde atât năzuința spre o viață frumoasă, intensă, plină de iluzia fericirii, fastului, cât și dorința de a fugi de artificiile și convențiile curții într-o atmosferă de aurea mediocritas, în studiu, muncă și odihnă. Această bifurcare a năzuinței de a îmbrățișa idealurile cavalerismului medieval se întâmplă pe la 1400, anul axial eminescian, în perioada pre-umanismului francez datorită acțiunilor programatice ale partidului reformaționist al marilor concilii.

Expresia antitetică apare în epistolele unor teologi și politicieni precum Pierre d'Ailly sau în creația unor poeți de curte de felul lui Eustache Deschamps, Alain Chartier, Charles de Rochefort, Jean Meschinot („Curtea, spune acesta din urmă, e o mare, din care se ridică valuri de înfumurare, furtuni de pizmă...”) Pastorală nu e un gen literar oarecare, o descriere a vieții simple, ci un mod de trăire și de Imitatio Christi: „Era o ficțiune, că în viața pastorală omul gustă simplitatea liniștită a dragostei. Într-acolo ar fi vrut oamenii să fugă, dacă nu în realitate, cel puțin în vis. Idealul pastoral a fost nevoit să servească drept leac pentru elaborarea minților din spasmele unei dogmatizări și formalizări limfatice a dragostei. Oamenii tânjeau după eliberarea din strânsoarea concepțiilor de fidelitate și slujire cavaleriească, din aparatul pestriț al alegoriei. Dar și din grosolănia, egoismul și restricțiile sociale ale vieții amoroase reale. O dragoste simplă, ușor de satisfăcut, în mijlocul nevinovatei plăceri de a gusta natura...” [10,204].

În poezia și proza lui Eminescu, idilicul apare ca formă naturală de trăire și de eliberare de convenții; ea reprezintă o ficțiune, o fugă într-o atemporalitate ancorată în timpurile de aur ale Evului Mediu și protoistoriei dacice. Idilicul, în concepția lui Hegel, nu ține de domeniul idealului, care se opune existenței naturale, „chingilor atârării de influențe exterioare”, „caracterului finit al tuturor fenomenelor”, limitelor și „substanțialității”, adică tuturor evenimentelor lumii și legăturilor din ele. El este identic poeticului pur, poeticului în sine, dorului de absolut care nu vrea să coboare în sine, și nici nu vrea să ancoreze în exterioritatea sa, căci poetul e cuprins „de o groază de real” (Hegel exemplifica prin Novalis).

E adevărat că idilicul se opune prozei existenței evolute prin simplitate, dar conținutul lui propriu-zis nu poate fi considerat terenul cel mai propice idealului, căci „acest teren nu cuprinde în el cele mai importante motive ale caracterului eroic - patrie, moralitate, familie etc. - și dezvoltarea acestor motive; din contra, tot miezul

conținutului se reduce, eventual, la faptul că s-a pierdut o oaie sau că s-a îndrăgostit o fată”. Astfel, argumentează în continuare filosoful, „idilicul și servește adesea de refugiu și înseninare a sufletului, la care se adaugă adesea și o anumită dulcegărie și moliciune somnolentă, ca, de exemplu, la Gessner” (Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. I, București, 1966, p.197). Stările idilice din vremea sa, cele erotice cu nota lor familiară și rustică, băutul cafelei în aer liber, care produce un sentiment de mulțumire etc. prezintă interes de mică o importanță”. *Hermann și Doroteea* lui Goethe este un model de felul în care un artist de geniu face legătură între un subiect mărginit luat din prezent și cele mai mari și considerabile evenimente ale lumii.

Modul liric idilic eminescian nu se cade să fie limitat la cultivarea măiestrită a „noii egloge”, a pastoralei sau idilei ca specii. Idilicul e, la poetul nostru, utopic, opozitiv (față de convenții, reguli, limite), configurând o schemă ontologică universalistă. În contrapondere cu afirmația hegeliană, el reprezintă tocmai o zonă a idealității. Implică, prin urmare, aceeași plenitudine a trăirii, ca și manifestarea conștiinței tragice.

Momentul fericit, dulce-sentimental, gessnerian al dragostei idilice, obține intensitate ca și suferința. Prețul unei „oare de iubire” e însuși moartea, în *Pe lângă plopul fără soț*; pentru o noapte bogată de dragoste în cadru rustic, poetul și-ar da „viața lui toată” (Sara pe deal). Cadrul idilic este unul visat, deci unul compensativ, realizat dintr-un plin ontologic, „construit” în somn din îmbinări de convenții de basm și de baladă romantică (cu atmosferă estivală, imaginată în plin crivăț de iarnă, cu nouri sparte de o „armonioasă lună”, cu lanuri înflorite prin care iubitul strânge „mânde flori câmpene pentru iubită”), ca în poemul *Când crivățul cu iarna...*: „Dar toate-acele basme în somnu-mi mă urmează, / Se-mbină, se-nfașoară, se luptă, se desfac, / Copilele din basmu, cu ochii cu dulci raze, / Cu părul negru coade, cu chipul dulce drag, / Și feți-frumoși cu plete în haine luminoase, / Cu ochi că-prii, nalți, mândri ca arborii de fag, / În visele din somnu-mi s-adun să se îmbine, / Fac nunți de patru zile și de patru nopți pline”.

Momentul idilic eminescian se consumă repede, la cota cea mai înaltă a intensității, în plan iluzionar compensativ, sfârșind cu o „înseninare” tragică: vine în final momentul treaz sau „deștept” (cum zice poetul) al constatării că prezența Ei a fost doar fantomatică, ficțională, că totul a fost o „îmbinare” fabuloasă de „icoane” angelice și că „Totuși este trist în lume” (*Floare albastră*).

Idila este cultivată, în antichitate, de Teocrit și Vergiliu, în Evul Mediu, de poezii italieni (sec. al XVII-lea și al XVIII-lea), iar în secolul al XVIII-lea de francezul Andre Chenier și de elvețianul Gessner, de rușii Karamzin și Jukovski, de englezii Goldsmith Cowper, Smollett, de germanii Goethe, Voss.

Teoreticienii idilei - de la Jean Paul la Hegel și Friedrich Schlegel - extind semnificația tradițională și etimologică ce se conține în grecescul eidullion și latinescul idyllium (mic tablou poetic de inspirație rurală și pastorală), vorbind despre o stare de spirit beatitudinală într-un univers închis, despre o identificare perfectă a idealului cu realitatea, așa cum remarcă Schiller, despre echilibrul și seninătatea clasicistă care domină. Apare și delimitarea dintre pastorală ca gen și idilă ca model: „Dacă pastorală ca gen include scrieri asemănătoare în termeni de formă, stil sau chiar finalitate, modelul idilic nu *definește* (subl. în text - n.n.) o clasă de obiecte (literare). El nu constituie frecvent subiectul unei opere literare în sine, reprezentând, mai curând, un număr de funcții posibile într-o serie; texte în proză, poetice, lirice, epice, dramatice sau chiar teoretice pot, în egală măsură, să-l cuprindă sau să-l evoce la modul aluziv. De asemenea, spre deosebire de pastorală, modelul idilic depășește rareori granițele secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea. El joacă un rol important, atât în neoclasicism cât și în romantism: în primul, temperează duritatea purismului clasicist, făcând loc concretului, în cel de-al doilea, se situează în antiteză cu titanismul romantic, oferind un fundal contrastiv, sigur, pentru aventură și mister” (Virgil Nemoianu, *Micro-Armonia*, Iași, 1996, p. 16). Toposul idilic presupune un microcosmos (sat, castel, insulă, peșteră, pădure) e fără tensiune ontologică, e bine armonizat, organic, estetizat, marcat sub toate aspectele de idealitate. „Spațiul real” este substituit prin „spațiul poetic”.

Poetul nostru reia, cu unele note interpretative proprii, concepția medievală, reluată din Antichitate, despre *strălucirea* puterii. Memento mori reprezintă, în compartimentul despre Evul Mediu, tocmai gândirea *înstrăinată* și *văduvă* a modernității în raport cu „spiritul mare” al Romei: „Secoli lungi ce-au rămas văduvi de a Romei spirit mare / L-au creat - în noi el este, noi îl stingem. Dacă moare, / Noi murim... ramul unul din urmă din tulpina de giganți”.

Discursul istoric trebuia, în Evul Mediu, să stimuleze ritualul de putere, legând, juridic, pe potențații vremii prin continuitatea legii, iar, pe de altă parte, să intensifice strălucirea forței. Sunt două funcții, pe care istoricii Evului Mediu le conjugă pentru a configura ca atare imaginea puterii, ci a o revigora și a o întări: „Pe de o parte, aspectul juridic: puterea leagă prin obligație, prin jurământ, prin aranjament, prin lege; și, pe de altă parte, puterea are o funcție, un rol, o eficacitate magică: puterea uimește, puterea împietrește. Jupiter, zeul intens reprezentativ al puterii, zeul prin excelență al primei funcții și al primului ordin în tripartiția indo-europeană, este în același timp zeul legat și zeul care fulgeră. Ei bine, părerea mea e că istoria, așa cum continua ea, încă, să

funcționeze în Evul Mediu, cu căutările ei vizând vechimea, cu cronicile sale, ținute zi după zi, cu culegerile ei de exemple pe care le pune în circulație continuă să fie o astfel de reprezentare a puterii, care nu este doar o imagine a puterii, ci și o procedură de revigorare a ei” (Michel Foucault, „Trebuie să apărăm societatea...” București, 2000, p. 80).

Sfârșitul Evului Mediu aduce, însă, și un alt tip de discurs istoric, eminent biblic și cvasi-ebraic, care e „un discurs al revoltei și al profeției, al cunoașterii și al chemării la răsturnarea violentă a ordinii lucrurilor”. Societatea, într-un atare discurs, pe care îl rostește agitatorul în *Împărat și proletar*, nu mai este un tot armonizat, care justifică rolul strălucitor al puterii, ci o societate cu structură binară, expresie a unei orânduirii „crude și nedrepte” „ce lumea o împarte în mizeri și bogați”. Discursul agitatorului proletar cheamă la sfârșirea imaginii strălucitoare („de granit, de purpură, de aur”) a celor mari: „Sfarmați tot ce ațâța inima lor bolnavă, / Sfarmați palate, temple, ce crimele ascund, / Zvârliți statui de tirani în foc, să curgă lavă, / Să spele de pe pietre până și urma sclavă / Celor ce le urmează pân' la al lumii fund! // Sfarmați tot ce arată mândrie și avere, / O dezbrăcați viața de haina-i de granit, / De purpură, de aur, de lacrimi, de urât - / Să fie un vis numai, să fie o părere, / Ce far' de patimi trece în timpul nesfârșit” (*Împărat și proletar*).

Mintea e considerată de marele solitar insular Euthanasius un advocatus diaboli care urzește doctrine amăgitoare pentru lucrătorii statului, pentru soldați, pentru principii și pentru proști: „Doctrinile pozitive, fie religioase, filosofice, de drept ori de stat nu sunt decât tot atâtea pleduării ingenioase ale minții, ale acestui advocatus diaboli, care e silit de voință ca să argumenteze toate celea. Acest mizerabil avocat e silit să puie toate într-o lumină strălucită și, fiindcă existența este în sine mizerabilă, el e nevoit să împodobească cu flori și c-o aparență de profundă înțelepciune mizeria existenței, pentru a înșela în școală și în biserică pe tuca-nii cei mici, cari intră abia în scenă, asupra valorii vieții reale. Pentru lucrătorii statului onoarea, pentru soldați gloria, pentru principii strălucirea, pentru învățați renumele, pentru proști cerul, și astfel o generațiune înălă pe cealaltă prin acest advocatus diaboli moștenit, prin acest sclav silit la șireție și sofisme, care aicea se vaiera ca popa, colo face mutre serioase ca profesor, colo parlamentează ca avocat, dincolo taie fețe mizerabile ca cerșetor. Acest din urmă o face pentr-un păhar de vin ce-l are în petto, altul printr-un titlu, altul pentru bani, altul pentru o coroană, dar la toți în esență este aceeași, un moment de beție” (Cezara).

Marii domnitori sunt înconjurați, la Eminescu, cu aură de strălucire asemenea celeia a principilor pomeniți în nuvela Cezara. Poetul este un cultivator al vechimei antice și medievale, de care amintea Michel Foucault. Vechimea e un topos mitopo(i)etic și totodată un principiu doctrinar. Dacismul implică redacizarea („Totul trebuie redacizat”). Dacia e simbolul romantic în timp ce Roma e simbolul clasic al vechimei. Domnitorii moldoveni și munteni sunt prezentați într-o atmosferă patriarhală de o simplitate pastorală și marcați de bunătate creștinească. Decebal, Ștefan cel Mare, Mircea cel Bătrân, Mihai Viteazul, Alexandru cel Bun semnifică momente de vârf de împlinire istorică, fiind alter ego-uri ființiale ale poetului. Tot astfel, ca o întruchipare a vechimii apare și Nichita, împăratul Muntenegrului, într-o secvență publicistică: „Nu trebuie să uităm că Nichita însuși este un cântăreț însemnat al faptelor străbune, el unește lira cu spada, e simplu în obiceiuri, vorbește și se poartă ca fiecare din poporul său și joacă rolul lui Ahil în acea adunare de bătrâni care formează senatul muntenegrean și unde se vor găsi mulți Nestori cu basmele albe și cu sfatul dulce ca fagurul de miere”.

Ștefan cel Mare este, înainte de toate, „un erou viteaz” (Imn lui Ștefan cel Mare), Mircea cel Bătrân e „un bătrân atât de simplu, după vorbă, după port” (Scrisoarea III).

Nu găsim, evident, la Eminescu un medievalism paradigmatic; doctrinarismul cultural medieval și canonul mitopo(i)etic medieval îi marchează gândirea, fie exprimată în formula lirică (stilul gnostic, de „glosă” și sentințe; lumea ca teatru, cavalerismul, „lumea pe dos” lumea ca o carte, cultivarea unor altor topoi ca fortuna labilis, castelul, idilicul locus amoenus), fie în forme pur conceptuale, care își găsesc expresia și în poezie (polaritatea natură / rațiune sau mintea ca advocatus diaboli, refuzul raționalismului strălucitor, elogiul Renașterii, conceperea circulară a istoriei, a „uriaeși roți a vremii”, a universului și lumii ca scenă în care să dă un război a tuturor contra tuturor etc, viziunea universal ist-atemporală, conjugarea perspectivei universale cu cea rațională, organicismul etc).

Un lucru e cert: Eminescu însușește medievalismul doctrinar-mitopo(i)etic prin modernitate, prin sinteza de stiluri, formule și concepte pe care o impune aceasta. E de observat că el cultivă în chip alternativ sau amalgamat clasicismul, romantismul și barocul, schimbând mereu atmosfera și culorile mediilor în care se transportă imaginar: Dacia e „poartă solară” Grecia se naște din „întunecata mare”, „poartă-n ceruri a ei temple ș-a ei sarcini de ninsoare, / Cer frumos, adânc-albastru, străveziu, nemărginit”, Spania medievală e plină de castele „cu muri cerniți și colțuri de crepote, Rusia este cufundată în” „ruinele-i de gheață”.

Vorbind despre modalitățile formării canonului modern, Curtius menționa doar rolul indirect al clasicismului italian care s-a exercitat asupra teoriei franceze din secolele al XVI-lea și al XVII-lea (nu există un sistem „clasic” încheiat al literaturii franceze; Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Tasso nu au un numitor comun,

raporturile lor cu Antichitatea fiind diferite), existența unui clasicism adevărat doar în Franța secolului al XVII-lea (Fenelon considera, la 1693, în Academia Franceză, că un ideal clasic este comun tuturor artelor și epocilor), eterogenitatea stilurilor în Spania „secolului de aur” forma populară, ermetism gongoric, realismul corosiv al romanelor picarești, conceptismul,) și Anglia (în care nu e un clasicism limpede) și coabitarea romantismului cu clasicismul în Germania.

Eminescu, pe acest fundal al contradicțiilor și diversificărilor polare, vine cu o adevărată simbioză a canoanelor antic, medieval și modern. Îmbină, astfel, metrul antic cu prosimetrumul medieval (cu formele metrice diverse) și cu formulele caracteristice epocii moderne.

Strofa safică din *Odă (un metru antic)* și hexametru homerice (folosit într-un fragment tradus din *Odissea*) alternează cu gazelul oriental și glosa spaniolă, fără nota parodică cervantescă (*Gazel* și *Glossă*), satira horatiană din *Scrisori* cu pastorală medievală (*Sara pe deal*) și poemul baroc de întindere hugoliană (*Memento mori*), romanța "cantabile" de origine folclorică cu basmul, legenda, balada de tip romantic (*Luceafărul*, *Călin*, *Fata în grădina de aur*, *Făt-Frumos din lacrimă*, *Mușatin* și *Ursitorile*) schița metafizică tot de sorginte romantică (*Archaeus*, *Sărmanul Dionis*), sonetul petrarchist-shakespearian (traduce unul din sonetele „divinului brit”) cu terțina dantescă (*Terține; Terține asupra trinității*).

Reflecțiile eminesciene asupra evoluției organice a istoriei, asupra vieții interne a acesteia care stă sub semnul determinismului, se axează, în câteva însemnări manuscrise, pe constatarea involuției formelor spiritului în Evul Mediu creștin. Este un timp orb, un timp fără valori. Poezia nu se poate adânci în „schemele” și „coajele vechi” ale antichității sau „Evului Miez”, fiindcă e „nemijlocită”, e aducere directă „a lumii, vieții și pasiunilor în forme estetice”, fără a putea să se joace cu „fantaziile sale”, cu „superstițiile, mistica și spiritele” caracteristice antichității sau cu „precedentele vechi” ale poporului (sunt citate, astfel, *Nibelungile*, în a cărei istorie adevărată poetul romantic nu se mai poate scufunda). Reproducem integral aceste însemnări, în care transpare refuzul eminescian al preluării schemelor vechi în favoarea „cuprinsului adânc de pasiuni și mișcări ale vieții”, pe care-l exprimă cu deosebire medievalul Shakespeare, considerat de poetul nostru exponent strălucit al *naturaletii*: „Shakespeare a vorbit de om - de om cum e. Bețivul său e bețiv, eroul său erou, nebunul său nebun, scepticul său sceptic și fiecare om e murit din gros cu coloarea caracterului său, căci Poporul concepe cum vede și Shakespeare a fost al poporului său prin excelență” (*Fragmentarium*, op. cit. p. 551); „Să stabilim întrucat icoană de fantasmă a lumii trebuie să fie îmbisinte în spațiul rațiunii. Este o slăbiciune a poeziei că crede a putea să se joace cu fantaziile sale. - Care-ar fi arta viitorului, în marginele rațiunii. Combinația fantaziei și rațiunii. Îi trebuie ficțiune, superstiție mistică, spiritele. A fost caracteristica timpilor în care poezii cei mari au fost prejudețioși, adică au fost în timp. Poesia: Este scopul ei de a aduce lumea, viața și pasiunile în forme estetice. Ce a folosit intrarea mitologiei antice în poezia modernă. Rămâne ne-nțeleasă pentru mulțime. Ni trebuie școala unor concepțiuni oarecare. În ce cad susținătorii poeziei populare: Vor deveni romantici într-un mod oarecare - adică vor căuta poporului precedente și mai vechi d. ex. poezia vechei naționalități germanice. *Nibelungen*. Ce gustare de arte e acela, ca să te adâncești în istoria ce nu-i istorie a acelei poezii. Evul miez al Creștinismului este imposibil. Este învierea unor lucruri, cari nu sunt înăscute sufletului omenesc. Un aparat, crud, vechi, a-l introduce în estetică. Nu este de trebuință de a cunoaște multe din istoria unui popor în vremi în care a trăit animalic, timpi orbi. Sunt încercări deșarte, de a rechema cunoștința oarbă a popoarelor, din vremi, în care aceasta nu avea nici o valoare. A reproduce scheme, coaje vechi, este sărăcie, poezia adevărată e nemijlocită. *Pons esinorum*. Găsim cu toate astea un cuprins adânc. Metal curat fără de lamură. Heine. Lyrică. Shakespeare în contul timpului. Ne va mișca numai ceea ce e în genere umană. Sceneria este romantică. Cuprinsul: pasiunea, mișcările vieții sunt în Shakespeare], - Byron. Înlăturarea superstițiunii. Trebuie poetul ca să fie servitorul credințelor populare? Goethe (: *Faust* - P. II).

Originalitate și originalitate. Naturalitate potențată și veridică (*Fragmentarium*, op. cit. p. 92-93).

Filosofia istoriei și filosofia artei se încrucișează, în aceste însemnări manuscrise fulgurante care de fapt rezumă mitopo(i)eti-ca eminesciană ce presupune organicitatea, naturalitatea discursului „potențată și veridică”, refuzul excesului de fantasmă (fantezia, „mama imaginilor”, trebuie combinată cu rațiunea”, trebuie supusă cenzurii „marginilor” acesteia), modernitate bazată pe ea însăși, fără „prejudicii” mitologice antice și fără regresii romantice în timpi orbi sau cu fond poetic neînțeles (ca în cazul *Nibelungilor*), bazată - apoi - pe expresia nemijlocită a mișcărilor vieții și pasiunilor care constituie de fapt cuprinsul adânc, etern al artei.

De observat că Eminescu admite și nu admite romantica adâncire în antichitate și Evul Mediu. El este totuși plin de vechime antică și medievală; adâncirea în aceste două vechimi e una de regăsire a esenței Ființei, a substanțialității acesteia ascunsă în curgere, în devenire sau mai degrabă în revenire arheală. Așa cum contradicțiile se ivesc de oriunde și se adâncesc, el pune conceptual totul în dreaptă cumpănă, într-un juste milieu, care e și o noțiune medievală.

Găsim o ontologizare care e susținută evident de o „medie va-lizare” a viziunii asupra lumii.

„Medievalizarea” face parte indiscutabil din romantizarea generală a viziunii. Câțiva topoi, caracteristici canonului mitopo(i)etic medieval, sunt reactivii acestei ontologizări: lumea ca teatru, lumea ca o carte, lumea ca un cântec, Dumnezeu ca Demiurg, ca ziditor - adică - al lumii și al omului ca parte din „ființa” lui, retras într-o neclintire deterministă.

Risipite prin mai multe poeme, în *Scrisori*, în *Luceafărul* mai cu seamă, aceste motive se focalizează în țesătura textuală a *Glos-sei*, în care ele se ȣes, se interȣes și inverȣes pe un fir intertextual de bățatură într-un efect ciudat al înnodării / deznodării / reîn-nodării: „Privitor ca la teatru / Tu în lume să te-nchipui: / Joace unul și pe patru, / Totuși tu gici-vei chipu-i...” / Viitorul și trecutul / Sunt a filei două fețe, / Vede-n capăt începutul / Cine știe să le-nvețe...”; „Alte măști, aceeași piesă, / Alte guri, aceeași gamă...”; „Ca un cântec de sirenă, / Lumea-ntinde lucii mreje; / Ca să schimbe-actorii-n scenă, / Te momește în vârtej...”.

Toată simbolistica medievală cu fascinația ei negativă este topită în aerul încremenit al ataraxiei stoice. Omul este un spectator pe marea scenă a lumii, dirijată cu sfori din culise de Demiurg; într-o versiune își îndreaptă ochii plini de lacrimile suferinței spre cerul acestuia care este însă un cer al nepăsării: „Omul plânge și se-ndeașă / Cerșetor la preînaltul, / Parcă cerului îi pasă / De e unul, de e altul / Timpul care bate-n steie / Bate pulsul și în tine; / Îți dă bune, îți dă rele / După rău așteaptă bine” (ras. 2261). Cartea vieții sau Cartea cerului, cartea tristă și încâlcită din *Epigonii* („ce mai mult o încifrează cel ce vrea a descifra”) devine aici carte redusă la o filă cu două fețe care sugerează reluarea monotonă a învățului, zădărnicia iremediabilă a încercării de a o înțelege. Dulcea muzică de sfere din care e constituit universul, viața de poet în *Scrisoarea IV* și pomenită și în versiunea citată, devine în textul de bază un înșelător cântec de sirene. În *Andrei Mureșanu*, „cartea lumii d-eterună răutate / E scrisă și-i menită”. Dominantă este, totuși, reprezentarea cărților sub semnul sacralității, ca în *Evul Mediu*. (Asupra metaforelor cărții în *Evul Mediu* și în contextul romantismului european a se vedea Ernst Robert Curtius, *Literatura europeană și Evul Mediu latin*, București, 1970, cap. XVI, Cartea, ca simbol, p. 347-404). Ca și Cartea Cerului, Cartea Vieții și Cartea Naturii, Cartea Poeziei e o expresie a sacralului: „Ce e cugetarea sacră? Combinare măiestrită / Unor lucruri nexistente; carte tristă și-ncâlcită, / Ce mai mult o încifrează cel ce vrea a descifra. / Ce e poezia? Înger palid cu priviri curate, / Voluptos joc cu icoane și cu glasuri tremurate, / Strai de purpură și aur peste țărâna cea grea” (*Epigonii*).

Topoi sinonimi fortuna labilis și ubi sunt fac parte din canonul literar medieval, fiind afiliați reprezentării timpului circular și imaginii „lumii înșelătoare” („mondo falace”). (Petrarca spune în *Triumful timpului*: „Și azi ca ieri, mereu aceeași stradă”; / O bat mereu eternă și rotată”; trad. de Eta Boeriu). Horațiu, Ovidiu și Vergiliu le foloseau ca pe un remediu epidictic (= de consolare). Conotațiile acestor motive - zădărnicia, neputința omenească în fața „jocuriei” cerurilor, „hiclenia” lumii, supunerea vieții noastre „primejdiilor și primenelilor”, trecerea zilelor „ca umbra, ca umbra de vară”, părelnicia („Fum și umbră sântu toate, visuri și parere”) - sunt valorificate de Miron Costin în poemul *Viața lumii* (a se vedea studiul doct al Sandei Radian *Poemul Viața lumii de Miron Costin și poezia zădărniceiei* în volumul său *Corelații între literatura română și literatura universală*, București, 1977, p. 108-115).

Imaginea eminesciană a *Evului Mediu* poate fi conturată mai limpede prin raportarea la mutațiile epistemologice care au loc în epoca medievală ca atare și la felul cum aceasta e înțeleasă de moderni și postmoderni. Este vorba de ceea ce preia și de ceea ce refuză spiritul științific nou. După cum menționează H. -R. Pata-pievici în cartea sa *Omul recent* (București, 2001), între *Evul Mediu* și prima modernitate (secolul al XVII-lea) unele atribute se transferă de la sfera ontologică a lui Dumnezeu la domeniul ontologiei lumii sublunare separată de lumea celestă; în locul rațiunii scolastice vine rațiunea tehnică, iar Dumnezeu e înlocuit cu Natura; ființa înțeleasă în mod platonician e privită acum în devenire, e împământenită în lumea tehnicii cu atributele ei „tari”; timpul se impune ca o categorie centrală a gândirii.

„Dumnezeu e mort, rădăcinile sunt pierdute și nu mai poate fi gândit decât „vecinic”, realitatea ființei se preschimbă în aparență, în fantomă, orice lucru e temporalizat (și nu spațializat) și e considerat purtător de semne ale realității invizibile.

Atitudinea față de *Evul Mediu* se schimbă radical. Barocul încearcă pentru ultima dată să împace virtutea păgână și virtutea creștină, Renaștera și *Evul Mediu*. Modernii se delimitează de știința modernă, care își propune ruptura cu trecutul și se delimitează de știința medievală. Acel „există zei”, postulat de Antichitate, e înlocuit cu „există un zeu, care este Dumnezeu”, promovat de *Evul Mediu* apoi cu axioma „lumea poate fi gândită complet fără a mai presupune existența vreunui Dumnezeu, indiferent că este vorba de Dumnezeul filozofilor ori de cel al devoților”, impusă de Modernitate: „Din momentul în care diferența ontologică a putut fi complet eliminată - prin verificarea tehnică a faptului că nu există nici o deosebire de manipulare între f i i n ț ă și f i i n ț e, între'este” și „a fi determinat” -, nu s-a mai putut în genere gândi vreo axiomă ontologică care să ne scoată din acest tip de lume” (Horia-Roman Patapievici, *Omul recent*, 2001, p. 97). Apartenența confesională a modelat cel mai mult atitudinea față de *Evul Mediu*: cei care predica moartea lui Dumnezeu și „barbaria” *Evului*

Mediu opusă Renașterii au fost protestanții, interesați să demonstreze existența unor rădăcini renașcentiste ai Reformei și incapacitatea catolismului de a asigura libertatea și puterea de creație a spiritului uman.

Pentru Eminescu Evul Mediu este *primăvara etnică*, deci o perioadă care a favorizat formarea naționalităților și înflorirea acestora, sau, după cum zice însuși poetul, „tinerețea etnologică”: „Evul miez” a însemnat instaurarea spiritului modern, a unui nou fond în formele istorice tradiționale, dovada cea mai elocventă prezentând-o Anglia medievală. Normalitatea dezvoltării istorice a unei națiuni o determină gradul de păstrare a „tinereții organice” a formelor arheale, în care se manifestă spiritul modern: „Ar fi absurd din parte-ne a pretinde ca Statele-Unite ale Americii să fie conduse de-o aristocrație istorică, când ea nu s-a putut nici naște pe pământ american; ar fi absurd a pretinde chiar pentru împărăția Braziliei și pentru orice stat, născut în urma acelei primăveri etnice, care se numește evul-mediu. Nici pentru țara noastră n-am gândit vre-odată a propune un sistem, care să învieze veacul al XVII-lea, epoca lui Mateiu Basarab. Cu toate acestea, oricine va voi să definească marele mister al existenței, va vedea că el consistă în împropățarea continuă a fondului și păstrarea formelor. Forme vechi dar spirit pururea nouă. Astfel vedem cu Anglia, care stă în toate celea, în fruntea civilizației și astăzi vechile sale forme istorice, pururea reîmpropățate de spiritul modern, de munca modernă. De aceea o și vedem rămânând ca granitul, măreață și sigură în valorile adâncelor mișcări sociale, de cari statele continentale se cutremură” (*Dezvoltarea istorică a României*).

O manifestare organică a spiritului modern în formele antichității poetul o atestă în cadrul Renașterii și Contrareformei; Rafael, Michelangelo, Corregio, Murillo, Palestrina sunt considerați modele de perfecțiune, de „suflet-mbătut de raze și d-eterne primăveri” (expresia e din *Venere și Madonă*; unde e evocată „lumea ce gîndea în basme și vorbea în poezii” și Rafael, emblema ei: „Rafael, pierdut în visuri ca-ntr-o noapte înstelată, / Sufletu-mbătut de raze și d-eterne primăveri...”¹). Prototipul omului de artă renașcentist este asemuit de poet lui Iisus, prototipul Omului moral: „Precum arta modernă oși datorește renașterea modelelor antice, astfel creșterea prototipului omului moral, Isus Hristos” (Învierea).

În plan mitopo(i)etic pur, Evul Mediu cu „secolii de-ntuneric” a ținut „în lanțuri de umilire” „spiritul, ce-adînc se zbate într-a populilor fire”. Evul Mediu s-a topit în lava tuturor evilor repezită vulcanic „adînc, spre cer”.

Vremea a fost scoasă, shakespearian, din țîțîne: „Dar de secole fierbe lumea din adîncuri să se scoale, / Cum vulcanul, ce irumpe, printre nori își face cale / și îngroapă sub cenușă creațiunea unei țări, / Astfel fiii tari și tineri unor secole bătrîne / Lumea din încheieture vor s-o scoată, din țîțîne / Să o smulgă, s-o arunce în zbuclirea noiei eri” (Memento mori).

Spiritul „noiei eri”, spiritul modernității se instaurează însă într-o lume în care „Deus ist tott” („Dumnezeu este mort”). Eminescu gîndește astfel trecerea de la Evul Mediu la Modernitate ca o tranziție de la valorile tari la valorile slabe, la un gol valoric produs de amurgul Dumnezeirii: „ș-astăzi punctul de solștiu a sosit în omenire, / Din mărire la cădere, din cădere la mărire, / Astfel vezi roata istoriei întorcînd schițele ei; / În zădar palizi, siniștri, o privesc cugetătorii / Ei vor cursul să-l abată... Combinații iluzorii - / E apus de Zeitate ș-asfîțire de idei”.

Nihilul nietzschean se insinuează, astfel, și în gîndirea mito-po(i)etică eminesciană. Poetul nostru nu mai bea din lacul cu apa vie, ca să nu mai vadă „cursul repetit al istoriei; el bea doar „paharul poeziei înfocate, refuzînd să mai citească în cartea lumii și cufundîndu-se narcisic în degustarea fantomelor gîndirii și a vieții ca vis, care sunt toate după cum am demonstrat, topoi medievali: „Și de-aceia beau paharul poeziei înfocate, / Nu-mi mai chinui cugetarea cu-ntrebări nedelegate / Să citesc din cartea lumii semne, ce mai nu le-am scris. / La nimic reduce moartea cifra vieții cea obscură - / În zadar o măsurăm noi cu-a gîndirilor măsură, / Căci gîndirile-s fantome, cînd viața este vis”.

Poetul constată același punct solstițial, aceeași „asfîțire de idei” în domeniul artelor, considerînd mereu drept culmi valorice pe Shakespeare, Rafael, Michelangelo, Palestrina, Dante, Beethoven: „Stilul elegant al Arhitecturii Renașterii, cel măreț gotic cedează stilului monoton al cazarmelor de închiriat, Shakespeare și Moliere cedează bufonierilor și dramelor de incest și adulteriu, cancanul și Offenbach alungă pe Beethoven, - e o epocă în care ideile mari asfîțesc, în care zeii mor” („Timpul” 1879); „Răul ce se naște din lipsa fabricațiunii acestor obiecte s-ar putea vindeca lesne, căci cromolitografii de pe tablouri clasice italiene ale figurilor sfînte precum le face un Rafael, un Correggio, un Murillo ar goni lesne și caricaturile orientale și cele moscovite” („Fîntîna Blanduziei” din 18 martie 1882).

Medievalismul se întîlnește temeinic cu eminescianismul, fără a se identifica în mod absolut. Poetul nostru dă viață nouă canonului literar medieval, absolvindu-l de convenții și circumscriind-du-l nuanțat marilor sale viziuni asupra lumii, universului, omului și istoriei.

LUMEA CA TEATRU

Atunci când se trezește din vis și recade în realitate însinuând o îndoială asupra identității sale (este Dan sau Dionis?), eroul nuvelei filosofice *Sărmanul Dionis* se întreabă dacă nu cumva îndărătul culiselor vieții e un regizor, a cărui existență nu poate fi explicată. Nu cumva noi înșine suntem asemenea figuranților care, voind să reprezinte o armată mare, tot înconjoară fundalul scenei și reapar mereu pe scenă. „Nu este oare omenirea istoriei asemenea unei astfel de armate ce dispare într-o campanie veche spre a reapărea în una nouă, armată mare pentru individul constituit în spectator; dar același număr mărginit pentru regizor. Nu sunt aceiași actorii, deși piesele sunt altele? E drept că după fondai nu suntem în stare a vedea”. S-ar putea ca și cineva să aibă momente „învârtitoare”, returnante, de luciditate retrospectivă care să i se pară ca niște reminescențe ale unui om ce de mult nu mai este...

Avem în ființa noastră codificat rolul de actor, după cum lumea poartă în ea codul genetic al teatralității și își joacă în mod predeterminat propriul spectacol. Regizorul, bineînțeles, nu se vede, căci e bine ascuns după „fondai”. Cine o fi el? Cineva mai mare, după cum zice Epictet („Nu uita că ești un actor într-o dramă aleasă de cineva mai mare decât tine”? Acest mai mare poate fi însăși providența stoică sau Dumnezeuul creștin, ca la Quevedo, Regele (în raport cu țaranul) din comedia lui Lope de Vega *Des-curcă-te cum poți*, Meșterul-Creator al lumii, ca în teatrul lui Calderon de la Barca, Demiurgul ca la majoritatea romanticilor, Dumnezeuul care nu mai vine din teatrul absurdului? Exegeții s-au întrebat insistent de unde vin sugestiile de valorizare a motivului: de la Epictet și ceilalți stoici, de la Buddha pomenit în una din variantele Glossei, de la Oxenstierna din *Cugetările* căruia Eminescu publica un fragment în *Curierul de Iași* intitulat *Comedia cea de obște*: „Lumea este priveliște, oamenii sunt comedianți, norocul împărtășește jocurile și întâmplările le alcătuiesc. Teologii ocârmuiesc machinurile și filosofii sunt privitorii. Bogații prind locurile, cei puternici apucă locul cel mai înalt, și la pământ sunt săracii. Muierile aduc răcoreală și cei necăjiți de noroc iau mucusul lumânărilor. Nebuniile alcătuiesc întocmirea cântecelor și vremea trage perdeaua... Lumea vrea să se înșele-înțele-ge-se dar (...) în scurt: acest fel este comedia lumii aceștia, și acela ce vrea să aibă zăbavă cu liniște, să se puie într-un unghi mic, de unde să poată cu odihnă, ca să fie privitoriu și unde să nu fie nici de-cum cunoscut, ca să poată far de grijă a o batjocuri după cum se cade”, de la Schopenhauer care ilustrează conceptul de viață, în *Lumea ca voință și reprezentare* (vol. I, cartea 3, p. 35), ca spectacol de teatru prin piesele lui Carlo Gozzi, de la Shakespeare, de la Dante, Cervantes, de la poeții baroci sau de la romanticii-conge-neri, din *Caracterele* lui La Bruyere, după cum presupune D. Murărașu, sau din chiar cultura română, lumea fiind văzută ca teatru și de Cantemir și de Creangă?

Este un adevărat spectacol comic al sursierismului practicat de eminescologi! (a se vedea studiul lui T. Vianu Din istoria unei teme poetice: lumea ca teatru, în *Studii de literatură universală și comparată*, București, 1960, p. 91-110, exegezele lui Călinescu, comentariile aceluiași Murărașu).

Tema lumii ca teatru i-a fost sugerată de însăși lumea cum este ea (și ca dânsa suntem noi, după cum spune în *Epigonii*), iar ea este... lume ca teatru. Ea nu este doar incidentală, apărând numai în *Glossă*, în *Scrisoarea IV* și *Sărmanul Dionis*, lucrări la care s-au referit cu deosebire exegeții, ci - cel puțin cu unele figurări izomorfe - în *Epigonii*, *Împărat și proletar*, *Memento mori*, *Andrei Mureșanu* și chiar *Luceafărul* (mașină cosmică perfectă, „învârtirea sferică”, repartiția deterministă a cercurilor și „rolurilor” și subordonarea lor Regizorului-Demiurg), în toate *Scrisorile*, unde teatralitatea generală a lumii se desfășoară în proiecții speculare care realizează din diferite puncte perspective o adevărată fenomenologie a spiritului teatral al lumii, în cele mai importante postume care se referă la structurile mecanice ale lumii și la ceea ce am putea denumi teatralitatea ființei feminine sau feminizate (*Lumea îmi părea o cifră...*, *Preot și filosof*, *O, adevăr sublim...*, *Rime alegorice*, *Femeia?... măr de ceartă*, *Ca o făclie...*, *Nu mă-nțelegi*, *Minte și inimă*).

Nucleul ideatic al teatralității lumii îl aflăm în *Scrisori*, construite după principiul încrucișării motivelor, al chiasmului, al interpunerii de oglinzi: primele două fiind puse în fața ultimelor două și toate rotindu-se în jurul celei axiale (din *Scrisoarea III*).

Scrisoarea I înfățișează o scară a ființelor cu roluri și sorți predeterminate care reprezintă esența imuabilă a existenței, un Unu care e în toți, precum Una e în toate: „Începând la talpa însăși a mulțimii omenești / Și suind în **susul** scării pân'la frunțile crăiești, / De a vieții lor enigmă îi vedem pe toți munciiți, / Făr-a ști să spunem care ar fi mai nenorociți... / Unul e în toți, tot astfel precum una e în toate, / De asupra tuturor se ridică cine poate, / Pe când alții stând în umbră și cu inima smerită / Neștiuți se pierd în taină ca și spuma nezărită - / Ce-o să-i pese soartei oarbe ce vor ei sau ce gândesc?... / Ca și vântu-n valuri trece peste traiul omenesc” (subl. în text - n.n.).

În *Scrisoarea II* este imaginat un astronom în postură de **panglicar** „cosmic” ce scoate lumile din chaos ca dintr-o cutie și înșiră epocile „ca mărgelile pe ață” („Atunci lumea-n căpățână se-nvâr-tea ca o morișcă, / De simțeam, ca Galilei, că comedia se mișcă”). Este aci prima proiecție ironică asupra unei lumi cu o mecanică

comică, adevărată morișcă. (Mecanic provine de la grecescul mechane - mașină.)

Din spectacolul grotesc al lumii prezentului, radiografiat în stil retoric-sarcastic în Scrisoarea III a dispărut Apollo, zeul frumuseții, scena fiind umplută de saltimbanci și irozi, de toți nerozii, de „panglicari în ale țării, care joacă ca pe funii / Măști cu toate de renume din comedia minciunii”, pociturile cu „bulbucăți ochi de broască” falșii patrioți care nu sunt decât „quintesență de mizerii de la creștet pân-n talpa”, „mutrele pretinse de roman” „tot ce e perfid și lacom, tot Fanarul, toți iloții” „răii” și „famenii” care nu sunt decât „ciumă-n lume” și „creaturi”. Prin astfel de portretizări rapide ale unor indivizi mecanizați, încremeniți în contururi de mască, din care s-a scurs esența umană, Eminescu crează, cu penelul lui Goya parcă, un adevărat „bestiarum” teatral al creaturilor monstruoase ale prezentului.

Scrisoarea IV subtilizează portretul grotesc al oamenilor prezentului, care sunt - de astă dată - actori aserviți „cauzei din natură”, instinctului „atât de van / Ce le-abate și la păsări de vreo două ori pe an”, unui „amor străin”, unui Altul care-i inspiră la ură și la continuarea povestii lui Cain. Ei *fac gesturi și spun* papagalicește, deci mecanic, vorbe pe care nu le pricep. E povestea lumii, veche ca și ea, reiterată mașinal, orbește: „O, teatru de păpușe... zvon de vorbe omenești, / Povestesc ca papagalii mii de glume și povești / Fără ca să le priceapă... După ele un actor / Stă de vorbă cu el însuși, spune zeci de mii de ori / Ce-a spus veacuri dupolal-tă, ce va spune veacuri încă, / Pân'ce soarele s-o stinge în genunea cea adâncă”.

În sfârșit, Scrisoarea V, prezintă - în contratemă cu masca (obrazarul) de ceară (așa apare femeia în mai multe poeme), cu grimasa zâmbetului pe gură - teatrul interior al inimii poetului care bate „ritmul sfânt al unei ode” și care e însetat demonic după dulcele lumini ale idealității feminine: „Ea nici poate să-nțeleagă că nu tu o vrei... că-n tine / E un demon ce-nsetează după dulce-le-i lumine, / C-acel demon plânge, râde, neputând s-auză plân-su-și, / Că o vrea... spre-a se-nțelege în sfârșit pe sine însuși...”

Teatralitatea este o dimensiune existențială fundamentală, principiul ontologic structurant al întregului univers eminescian. Imensului theatrum mundi, configurat cu tonuri melancolice sau ironice, cu întreg spectacolul tragic al degradării, mecanizării, ne-antizării, i se asociază forul lăuntric, theatrum interioris, în care se desfășoară drama pierderii și recuperării identității, a redării sinelui original, narcisic. La aceste două teatre se mai adaugă unul mai special al istoriei, theatrum historiae, tragic în esența lui ultimă, căci se bazează pe un „curs repetit”, pe o învârtire mecanică „de la mărire la cădere”, inspirată și ea de o hegeliană „viclenie a rațiunii” (List der Vernunft), oamenii, „copii bătrâni” crezând că ei guvernează lumea în timp ce sunt duși ei singuri de un val fără de nume: „Ș-aștăzi punctul de solstițiu a sosit în omenire. / Din mărire la cădere, din cădere la mărire, / Astfel vezi roata istoriei întorcând schițele ei; / În zădar palizi, siniștri, o privesc cugetătorii / Și vor cursul să-l abată... Combinații iluzorii. - / E apus de Zeieta-te, ș-asfințire de idei. // Nimeni soarele n-oprește să apuie-n murgul serei, / Nimeni Dumnezeu s-apuie de pe cerul cugetării, / Nimeni noaptea să se-ntindă pe-a istoriei mormânt; / Mulți copii bătrâni crezut-au cum că ei guvernează lume, / Nesimțind că-s duși ei singuri de un val fără de nume, // Că planetul ce îi poartă cugetă adânc și sfânt” (Memento mori).

Regizorul lumii e ascuns adânc deci în „valul fără nume” purtător de sorți. Și Emil Cioran va spune - în spirit eminescian - că „istoria este ironia în mers” (Convorbiri cu Cioran, București, 1993, p. 199).

Nicolae Iorga va concepe, în dramele sale, istoria ca teatru: „E vorba doar de tragedia acestui neam omenesc și în ea, dacă sunt scene care expun, sunt și acte care duc mai departe conflictul”.

Analogia dintre istorie și teatru este înțeleasă de un dramaturg contemporan, Nicu Horodniceanu, ca un mecanism ce operează în ambele sensuri: „Piesa de teatru reproduce mecanismul aparent al întâmplărilor istorice, iar gândirea despre istorie se petrece după o schemă care imită dramaturgia. În ambele cazuri, cele trei timpuri - prezent, trecut, viitor - sunt unificate” (Nicu Horodniceanu, Eul flexibil sau despre teatralitate, București, 1999, p. 19).

Cel de-al patrulea teatru este unul global, cosmic, un teatru inter-mundan, theatrum intermundorum, cu o structură piramidală riguroasă, al cărui vârf luminescent este Demiurgul, cel care, în viziunea lui Ruben, „e vremea însăși cu tot ce se-ntâmplă-n ea, dar vremea la un loc (în timp ce omul cuprinde doar un loc în vreme), asemenea unui izvor, a cărui ape se întorc în el însuși, ori asemenea roții, ce deodată cuprinde toate spițele, ce se-ntorc vecinic” (*Sărmanul Dionis*). În *Luceafărul* dăm de aceeași mecanică a cosmosului, construită riguros din sfere și cercuri, din care nu poate ieși nici Hyperion, nici Cătălina, căci sunt supuse unui determinism inexorabil: „Căci roata-n veci se va-nvârti / Și nu se mai sfârșește / Și toți se nasc spre a muri / Și mor spre a se naște” (Versiunea D); „Plutind pe-a haosului văi / Adânc izvor de stele / În cercuri mândre se roteau / [Ca un] șirag de salbe” (versiunea B); „Și mii de lumi în juru-i fug / Pe-a vremii val de-a-notul / Pân pierde cel din urmă crug / Și singure cu totul” (versiunea B).

Poetul îmbina, într-o singură reprezentare, universul sferic platonician cu universul mecanic kantian (ca și cu mecanica realelor lui Herbart), căci într-o însemnare din ms. 2257, f. 82 r găsim o notă doveditoare în

această privință: „D-zeu e un atom - un punct matematic; punctul comun unde se lovesc toate puterile pământului spre a constitui organismul de legi, sistema cosmică. Fără acest punct comun de atome (Au[s] gentsheit im Kraftes paral[1]elogramum) lumea neapărat că era un caos de materie inertă și fără putere. Două atome se pot atrage singure fiind dar atrase în toate părțile de altele asemenea lor nedominate de un centru, de o putere comună, ele rămân în suspensiune în punctul în care se-ntâmplă a se afla. În mijlocul soarelui e un atom, împrejurul căruia s-a cristalizat corpul soarelui - acel atom prin pozițiunea sa e inima sistemii noastre planetare...” Bineînțeles că omul e la fel „construit”, având în centru sufletul („Astfel Dumnezeu e în lume ceea ce e sufletul atomilor e în om”).

Însăși Veșnicia cu „chipul” ei ireprezentabil era imaginată de poet, în finalul nuvelei *Moartea lui Ioan Vestimie*, descoperit și publicat de Aurelia Rusu în ediția prozei din 1982, ca purtând „măștile” Morții.

E vorba de un schelet al cosmosului în veci identic cu sine, după cum observa G. Călinescu, de o lume spirituală supusă unei pa-lingenezii geometrice a cărei esență rămâne aceeași, schimbându-se doar „numele și obrazele”: „Prin iluzivitatea lumii, Eminescu înțelegea modul nostru finit și succesiv de a percepe Universul, care în Dumnezeu există sub speța eternului. Ceea ce este panteism...” (G. Călinescu, *Opere*, vol. 13, București, 1970, p. 45).

Universul, orânduit conform unui spirit geometric teatral, care se manifestă în „avanscenă” prin faze reluate palingenetic, este stăpânit de un determinism mecanic și concentrat ideatic în figura lui Dumnezeu: „Cine nu recunoaște în archeul eminescian, pentru care unica putință de cunoaștere este perceperea de sine, monada spirituală leibniziană, fără fereastră „prin care să poată intra sau ieși ceva”? Și pentru unul și pentru alta, legătura cu macrocosmul se face printr-o potrivire automată, a cărei origine este în gândirea divină cuprinzătoare a tuturor posibilităților. Un determinism mecanic acordă deosebitele momente ale monadelor, ceea ce îngăduie calcularea pe cale speculativă a fazelor lumii. Cosmul e desfășurarea unei socoteli în care orice rezultat posibil atrage, prin infinitatea substanței divine, fenomenalitatea. A gândi după legile Cosmului gândirii vrea să zică a descoperi aritmetica gândirii supreme, origine a tot ce există” (Ibidem p. 46).

Nicu Horodniceanu, citat mai sus, explică nuanțat nevoia ființei noastre de orânduire geometrică: „Limitarea neantului în cuprinsul nălucilor geometrice ne dă satisfacția de a contempla perfecțiunea formei finite. Modul de gândire geometric este un fel superb, elegant, de a evita misterul conținutului mișcării” (Nicu Horodniceanu, op. cit., p. 7). Apărându-se de „infinitul mișcării universale”, eul crează o lume a sa, limitată, constantă, fixă.

Or, riguroasa orânduire a lumii mecanizează funcțiunile eului, îl sărăcește pe scena îngustă pe care vreme îndelungată se joacă aceeași piesă. În jurul eului apare, astfel, un vid, de care el poate scăpa numai prin imaginație, prin vis, prin luarea lumii în posesiune geometrică.

Stabilind diferența dintre jocul lumii și jocul uman, Mihai J. Spăriosu constată, cu referire la Heidegger și Fink, că cel dintâi nu e jocul unei puteri personale (personale Macht) și nici a unui zeu, căci cosmosul subordonează și conține totul - om, zeu, lucruri: „Jocul lumii nu este aparență (Schein), ci apariție strălucitoare (Erscheinung). Lumea face ca totul să apară și să dispară în interiorul unui continuum de spațiu-timp și, în acest sens, jocul lumii trebuie înțeles, la modul heideggerian, ca joc de prezență și absență, în care toate ființările ajung din nou în abisul fără temei al absenței (care și el aparține lumii). Orice ființare este o jucărie cosmică și orice jucător, la rândul lui, o jucărie. Această Erscheinung a lumii este o mască dincolo de care nu se ascunde nici un chip, care nu ascunde decât nimicul însuși” (Mihai J. Spăriosu, *Resurecția lui Dionysos*, București, 1997, p. 131).

Lumea ca teatru apare și ca o creație a cartezianului „geniu rău” (Malin Genic), actor care se joacă cu posibilul și care este stăpân peste mecanismul de înșelare, denumit de Nietzsche Trug-mechanisms. Din această concepție e dualități divinului (dublarea creatorului de un zeu ascuns) se naște agonothetul, o viziunii ca teatru. Borges reia imagina heideggeriană a unui Khoregos, a unui David dansant care mimează drama propriului său.

Spațiul jocului, spațiul agonal presupune, în lumea modernă, o implicare în temeiul preraționalului, al hazardului pur, astfel încât omul apare - ca la Kant - nu ca jucător sau ca mântuitor suprem, ci ca o marionetă a forțelor tenebroase din el și din afara lui.

Lumea ca o privești teatrală constituie și marea temă a prozei eminesciene de la fragmentul din tinerețe *Din surâsul său un surâs sunt*, aferent Geniului pustiu, și scrisoarea lui Euthanasius din Cezara în care lumea e o scenă dominată de aparență înșelătoare și de oameni-umbre (lucrători ai statului, soldați, principii, învățați, proști...) până la *Moartea lui Ioan Vestimie*, în finalul căreia personajul intră sau i se pare că intră într-o sală de bal, în care cântă dar nimeni nu-l bagă de seamă, semn al nepăsării, și Archaeus, în care binoclul întors înregistrează și acum 200 de ani aceeași comedie umană („Și iată că te pomenești deodată pe scenă c-un tablou viu de viață, publicul râde, actorii se strâmbă și toate astea ca-nainte de - 200 de ani. Atuncea-ți vine-a zice că or publicul și teatrul sunt depărtați cu două sute de ani sau că piesa este nouă. Unde este timpul? Când întorci binoclul toate lucrurile ți se par într-o abnormă depărtare... Un om născut cu binoclul pe nas ar alerga viața lui

toată după nasul lui propriu ca să-l ajungă și ar fi foarte firesc asta... Unde este spațiul?") și în care un manuscris uitat de o sută de ani în sertar conține o comedie („cu planul ei, cu patimile ei, cu exteriorul de regi, papi, cavaleri, dame de curte, hetere etc.” cu „o bogăție de viață, costume, oameni, aranjament, pasiuni”) în care zăcea învăluit și Archaeus, simbolizare a nimicului devenit posibilitate („Dar închipuiește-ți cum că-n mijlocul reprezentației un perete cade, un actor își rupe capul, unul își uită rolul... iată un arch[a]eus jignit și simți că-i jignit. De ce simți? Pentru că acel nimic e și-n tine, pentru că, insultat pe scenă, e insultat în tine. Și cu toate acestea el putea să rămâie mii de ani în săltar și corpul lui să putrezească, tu însuși puteai să nu te naști, să fii din numărul celor care n-au fost niciodată... ei bine, totuși existența era posibilă pentru că este”. Ar fi existat ca o idee, ca o comedie primită al cărei manuscript s-a pierdut și despre care nimeni nimic nu știe, deși a existat, ba există în creierul naturei. Prin urmare, ai fost, ești, vei fi totdeauna”).

Priveliștea teatrală, care durează de mii de ani și care poate fi văzută în desfășurarea ei teatrală cu un binoclu întors, se completează organic, la Eminescu, cu o prospectare adâncă a teatrului interior. El, omul eminescian, este Actorul, înainte de a fi actor în teatrul Lumii. Teatrul interior este Teatrul Lumii, jucat de unul singur, esența acestuia relevându-se ca esență codificată a Eului. Nu întâmplător se vorbește, în Archaeus, despre nimicul devenit posibilitate. Principiul exterior al Teatrului Lumii este sădit în interiorul eului. Având în preajmă Limitele, eul își descoperă singura posibilitate de *ființare* - aceea de a-și descoperi și valorifica potențele de actor. A intra pe scena lumii sau numai pe scena restrânsă a eului înseamnă a exista („ai fost, ești, vei fi totdeauna”). Jocul teatral (intrarea în spectacolul lumii) este dătător de ființă. Teatralitatea are, prin urmare, un rol în-ființator. Ea este temeiul, Ungrundul Eului și Lumii, care se atrag reciproc în joc sau joacă independent. Fie că obține atragerea în joc, fie că nu, omul este un actor potențial, un actor prin el însuși, un pachet de potențialități teatrale care se cer doar valorificate, puse în lumină, în-ființate.

În zadar, omul eminescian acuză impasibilitatea stoică în *Glossă*, fiindcă se știe un actor posibil. Esența teatrală a lumii e în el, care într-o notă din ms. 2287,63 r își recunoaște cu nonșalanță (ironică, teatrală nu?) rolul de confident, de confident al... Lumii: „Lumea-mi pare o scenă mare, drept culise laterale / Eu văd stâncile trunchete ce se pierd în largă vale / Drept fundal văd o câmpie, lanuri verzi și multe sate / Cu bisericile albe stau pe țară semănate - / Mie-mi pare c-un actor sunt, jucând rol de confident, / într-o dramă frâncogală, cu discursul somnolent...”

Modernitatea viziunii eminesciene cu incontestabila sa originalitate stă în această revelare a esenței existențiale a teatrului interior, în convorbirea cu propria umbră sau - mai exact spus -cu propriile umbre, căci e vorba de o stratificare complexă a aparențelor, în ceea ce el însuși denumeste „despărțirea individualității mele”. Poetul zice că nu vorbește în gând „decât eu cu mine însumi. Eu cu mine” (Umbra mea, text aferent la *Sărmanul* Dionis). Ea, umbra, fixată îndelung cu privirea la hotarnica oră 12, prinde contururi de portret zugrăvit în ulei, apoi se îngroașă plastic, iese din cadru și devine... Personaj. Ea rămâne să reprezinte contingentul în timp ce poetul întreprinde o expediție în lună, în transcendent.

Toma Nour din Geniu pustiu călătorește „palid ca o umbră” printre umbrele orașului care nu sunt decât morți răsând bacovian cu fețele lor galbene spoite cu roșu, ceea ce le făcea și mai înfricoșate și mai moarte, „prin contrastul între adevărul morții și simularea cea spoită a vieții” și se uită ore întregi în oglindă, copleșit de atonie și teama de el însuși și de a nu înnebuni („Lucrul de care mă temeam mai mult, era nebunia, mi-era frică să n-ne-bunesc”).

Un alai întreg de închipuiri proprii „clare ca-ntr-un vis limpede” îl copleșește pe regele Tlă metamorfozat în cerșetor, făcându-l să se întrebe „Cine sunt eu?” (Avatarii faraonului Tlă). În postură de marchiz de Bilbao el luptă cu chipul lui propriu ieșit din oglindă.

În *Visul unei nopți de iarnă*, tânărul personaj, îndrăgostit de o fată cu zece ani mai în vârstă, invocă La danse Macabre... (Jocul *Morților*) lui Saint-Saens, imaginând un bal mascat ca un teatru al nimicului care înghite eforturile umane, virtuțile, inimile: „Ei și? Nu e lumea plină de femei? Plină da, cum e plină de măști, cum e plină de morminte, cum e plină de deziluzii. La danse Macabre.../ Jocul *Morților*... Privesc peste ei toți, cum râd, cum şu-șuie mătasa, cum glumesc, cum șoptesc cu șoaptele lor calde și îmbătătoare. Și peste-o sută de ani ce-o să fie toți, din sala aceasta? O, ochi frumoși, o, sute de ochi strălucitori, o sute de guri surâzătoare, o sute de inimi tinere... ce-o să rămâie din voi?... Marie! E ceva penibil în măștile astea... danse Macabre... Ah, câte virtuți n-a murit aci, câte inimi!”

Dansul macabru medieval, cunoscut și din tabloul lui Hans Holbein cel Tânăr, îl ajută pe Eminescu să proiecteze în plan grotesc și absurd viziunea lumii ca teatru.

Odiseea demonului lăuntric, cu în-cercările lui de a se pricepe și de a se reda sinelui original, cu „lupta” teatralizată cu propriul chip, o putem urmări în *Scrisoarea V*, *Gemenii*, *Mureșanu* și *Andrei Mureșanu*, *Sarmis*, *Confesiune*, *Ta twam asi*, *Vis*.

Omul eminescian coboară adânc în cel de-al doilea sistem psihic, nonpersonal, arhetipal, unde putem ajunge prin intermediul oglinzii în propriul „chip”, căci, așa cum observă C. G. Jung, cine se îndreaptă spre sine însuși riscă să se întâlnească cu sine însuși: „Oglinda nu lingusește, ea reflectă cu fidelitate pe cel care se uită în ea, acel chip pe care nu-l arătăm niciodată lumii, pentru că îl ascundem cu ajutorul persoanei - masca noastră de actori. Oglinda însă se află dincolo de mască și arată adevăratul chip” (C. G. Jung, *În lumea arhetipurilor*, București, 1994, p. 58). Întâlnirea cu sine însuși nu face parte dintre lucrurile plăcute, fiind o probă de curaj; de aceea, numai atunci când încercăm să ne vedem propria umbră și s-o cunoaștem suprimăm cel puțin inconștientul personal. Putem oare să separăm umbra de eul nostru? „...Umbra este o parte vie a personalității și vrea de aceea să participe într-o formă sau alta la viața întregului” (Ibidem). Omul eminescian are prin excelență acest curaj, după cum are și conștiința limpede că în culisele teatrului lumii stau zeii care ne conduc destinele. Acești zei, precizează Jung, sunt numiți „factori”, de la „facere”: „Factorii stau în culisele teatrului lumii. În mic lucrurile se prezintă la fel. La nivelul conștiinței suntem propriii noștri stăpâni, în aparență suntem factorii înșiși. Dar dacă pășim pe poarta umbrei ne dăm seama cu spaimă că suntem obiectele unor factori” (Ibidem, p.61).

Omul eminescian, ca om tragic, *știe* că este actor și actor atras în teatrul lumii care-l amenință cu pierderea identității, că este factorul însuși, dar și obiectul unor factori. De aceea apare total sfâșiat (despărțit de individualitatea lui, spune el în *Umbra mea*) în teatrul interior al „arătărilor” propriului „chip” și al propriei umbre, parte integrantă a eului. El rezolvă pe cont propriu problema integrării altuia, căci numai prin el, spune un cercetător al sufletului uman, poate fi întreg: „Problema care se pune este dacă omul poate, în adevăr, a fi întreg, în mod absolut unul singur. Căci apare „altul” („celălalt”), altă umbră a lui însuși [...] Cine este „altul”? Este fratele invizibil sau pierdut, acela care mă mână să-i fiu alături” (M. Zambrano, *El hombre y lo divino*, Mexico, p. 142).

Implicarea în teatralitate este un act tragic, căci semnifică aservirea unui scop orb al existenței, antrenarea în „mașinăria” convențională a lumii, în învârtirea mecanică a lui *Același*. Lumea *teatralizată* este o lume fatalmente *automatizată*. În Epigonii totul îi apare poetului ca o convenție; *La moartea lui Neamțu* ne vorbește despre încercarea eșuată de a măsura mașina lumii cu o măsurătoare „sistematică” a gândurilor („Potrivim șirul de gânduri, pe-o sistemă oarecare, / Măsurăm mașina lumii cu acea măsurătoare / Și gândirele-s fantome, și viața este vis”). *Împărat și proletar* ne propune un spectacol al umanei roade în care „se pe-trifică unul în sclav, altu-mpărat” și care este stăpânită de „dorințele obscure”, de „înțelesul... același la toți dat” și de „aceleași doruri mascate cu altă haină”; Moșneagul rege Lear apare ca o emblemă teatrală a oboselii și delirului căutării a „lumii-întregul sâmbur”. Pătrunsă de lucrarea demonizată, a Răului, Lumea joacă *o comedie bizară* (*Preot și filosof*). O lume caraghioasă, grotescă, adevărată ladă cu vechituri, cu artiști dramatici care se strâmbă la lună și cu un ceriu care - în viziunea „împuțită” cu „sisteme” pare un „hămbar de stele și comedii” (O, *adevăr, sublime...*). În viziunea orientalei Șecherezade, figurată în Rime alegorice, lumea-i plină „de măști râzânde... / De comedianți și de femei ușoare...” Femeia „cu masca ei de ceară și mintea ei deșartă” e o actriță eternă: „Comediantă veche ca lumea - comedie / Ea joacă azi - juca-va de astăzi ani o mie...” (*Femeia?, măr de ceartă*). Femeia cu rolul ei neschimbat de „comediantă veche” este proiectată pe fundalul unei lumi groțeste, „spăimântată” de chinuri și poveri sisifice. Omul redevine un Sisif, spune poetul, care nu merită decât un dispreț titanian: „Îl face ca Titanii, de tot disprețuiește, / Disprețuiește lumea, pe sine - și-n sfârșit - / Disprețuie gândirea că e disprețuit...” E o viziune nihilistă care se alimentează dintr-o ironizare a eforturilor ce sucombă în zădărnicie, „în vânt”, în sterilitate. Singurul sens a ceea ce se întâmplă pe scenă este apropierea de mântuire: „A vieții comedie mișcată e de aur - / Când scena astei vieți e-al mântuirii faur. / Ironică e ziua ce vesel te privește / Pe când în fire-o ființă pe alta prigonește, / Ironică-i mișcarea a florilor în vânt / Când sug cu rădăcina viața din pământ; / Ironic e pământul - visternic de vieți / Când sânul lui ascunde semințe mii, răzlețe, / Cari ieșind odată l-a soarelui lumină, / Cu capul se salută, se sug cu rădăcina”. Ironia se transformă aci într-un referențial sarcastic, căci femeia, în calitate de comediantă, naște comedianți, „de viță șuie”, niște Adami tonți ai vieții viitoare, plodirea generând un spectacol ridicol de „râsuri, zâmbiri, visări, suspine” jucat de „milioane de ființe cu ziua întreruptă”, care se ceartă cu noaptea și bâiguie cu luna...

Ironia melancolică se preschimbă într-o ironie lugubră care reduce totul la absurd, lumea mecanizându-se, total reducându-se la un semn, la o cifră și îmbrăcând o mască mortuară: „Lumea îmi părea o cifră, oamenii îmi păreau morți, / Măști, ce rād după comandă, cari ies de după porți / Și dispar - păpuși măiestre, ce că sunt nici că nu știu / Și-ntr-o lume de cadavre căutam un suflet viu” (*Lumea îmi părea o cifră...*). Modul de existență a lumii ar fi, prin urmare, inexistența ei, lipsa totală a conștiinței... că există, lipsă subliniată de sintagma sarcastică chiasmatică „ce că sunt nici că nu știu”. Lumea e asemuită, altădată, unui furnicar foitor, răzător și vorbitor în care toți se mișcă într-un alai mecanic și nu se mai ascultă în imensul gol al vorbăriei.

Teatralitatea lumii se manifestă și prin această mare trănăneală care neantizează ființa și ființarea. Vorbăria goală reduce lumea la un gol absorbant al nimicului: „În capetele voastre, de semne multe sume, / Din

mii de mii de vorbe consist-a voastră lume” (*Ca o făclie...*); „Pe schelea lumii noastre urâte și-ntr-un chip,/ Cu vorbe-mpeștițate, zidite din nisip...” (*Nu mă-nțelegi*).

Teatralitatea instituie un abis al mecanicului și un orizont al nefiindului, al heideggerianei stări de *nichtmerdasein*, de pierdere a viului și sensului. Existențialitatea lumii devine prin repetarea lui *Același*, prin mecanizare și „vorba multă” (caragialiana trăncăneală) o in-existențialitate. Lumea intră într-un gol de neființă, autonihilându-se. E un nihil cu dublu sens tragic, căci este pe de o parte predestinat, iar pe de alta acceptat. (Poetul e cel care se sustrage implicării prin resemnare și impasibilitate stoică.)

În viziunea sa nihilistă Eminescu răstoarnă nietzscheana afirmație „Dumnezeu e mort” prin „Lumea e moartă”. Poetul nostru surprinde apusul de zeități, dar și apusul de lume, această comutare de concepție fiind nota originală a mitopo(i)eticii sale care și configurează (de)căderea lumii în chaosul primar, în tabloul apocaliptic din *Memento mori*, reprezentare teatralizată a „icoanelor în luptă” ale lumii sau în abisul răului demonic ca principiu rațional al lumii din *Mureșanu* și *Andrei Mureșanu*, acestea neînfați-șind altceva decât teatrul „lumii dinlăuntru” al „gândirilor amare” ale personajului faustic. E. T. A. Hoffmann identifica și el teatrul cu lumea noastră interioară, noi fiind în lume figuranți și actori.

Un teatru interior este și teatrul iubirii (*theatrum amoris*), în care, așa cum am arătat în cartea noastră, *Narcis și Hyperion*, poetul este singurul protagonist, el jucând, de fapt, un monoteatru, căci Ea este mereu absentă, provocând o așteptare permanentă.

Jacques Melancolicul, în *Cum vă place* de Shakespeare, vede lumea ca un spectacol jalnic, în care toți oamenii sunt actori: „Lumea-ntreagă / E-o scenă și toți oamenii actori / Răsar și pier, cu rândul, fiecare: / Mai multe roluri joacă omu-n viață, / Iar actele sunt cele șapte vârste” (trad. Virgil Teodorescu).

Deviza teatrului „Globus” (*Globe Theatre*) este o formulă modificată după Petroniu de John of Salisbury. Tema pătrunde în drama engleză o dată cu laicizarea acesteia, ea fiind prezentă și în *Tragedia spaniolă* a lui Thomas Kyd. Conform unei observații a lui L. Levițchi, accentul în context, în ciuda tradiției impuse de actori, cade pe Întreaga lume, nu pe lume (întreaga lume): AU the World's a stage („Întreaga lume e un teatru”).

Lumea ca teatru e o viziune care se nutrește din dualitatea *existenței*, din jocul dialectic al contrariilor și discrepanța dintre evidență și aparență ce se traduce în discrepanța dintre semn și sens. Totul se fundează, în această viziune, pe *ironie și joc*, pe care le cultivă programatic romanticii. (Kierkegaard vede în eseul *Conceptul de ironie* din 1841, anume manifestarea ironiei în disonanța dintre sensul vorbelor, care este esența căutată, și cuvântul ca atare, care este fenomenul.)

Dualitatea existenței se nuanțează într-o subtilă contrapunc-tare a iluziei cu conștiința determinării de real. Într-o asemenea teatralitate substanțială a lumii, esența ființei ni se dă printr-un act ludic al în-văluirii/ dez-văluirii, care dă naștere unui spațiu mitopo(i)etic al iluzionării/ deziluzionării.

Angajat în acest joc, omul eminescian se surprinde că (se) joacă și că își joacă rolul, dar și că este jucat și chiar de-jucat. Actor care-și joacă teatrul interior, el devine marionetă jucată de Altcineva, de un regizor nevăzut din culise, regizorul dovedindu-se a fi chiar Demiurgul, trăgătorul suprem de sfori. Găsim, astfel, la Eminescu, și un Demiurg teatralizat, creator și regizor al lumii ca teatru, situat dincolo de fundalul scenei. Cine este dincolo de fundal, aceasta-i întrebarea stăruitoare pe care și-o pune omul eminescian. Cine acționează sforile sorților? Providența stoică? Divinitatea creștină barocă și romantică? Voința schopenhaueriană? Acestea par a fi toate contopite în concepția Glossei, Observăm însă că, la Eminescu, însuși regizorul este implicat fatal în teatrul lumii; el apare închis în cercul strâmt al acestuia, care este cercul implacabilului *Același*. Existența lumii e o existență teatrală. Teatralitatea se devorează pe ea însăși, devorând actorii și regizorul; ea e neantizatoare prin ea însăși, prin lucrarea interioară a mecanicului *Același*, suveranul inamovibil. Privitor privit, jucător jucat, omul eminescian alunecă irevocabil în absurdul în care-l închide teatrul lumii, adevărat teatru în teatru. Masca se suprapune pe chipul adevărat, viitorul și trecutul sunt a „filei două fețe”, toate câte există „se supun *acelorași* mijloace”, toate câte le avem se adună în prezent, numai că „de-a lor zădărnice te întreabă și so-coate”, actorii înșiși par că se schimbă, dar rămân *aceiași* și joacă *același* repertoriu („Alte măști, aceeași piesă”).

Mecanicul *Același* este Demiurgul negativ care trimite totul într-un tărâm al iluziei / deziluziei și care nu are altă menire decât să prindă actorii în „luciile mreje”. Omului eminescian nu-i rămâne decât să reactualizeze stoicul îndemn de a sta deoparte, singurul capabil de a sfida demiurgia neagră a lui *Același*: „Privitor ca la tearu / Tu în lume să te-nchipui: / Joace unul și pe patru, / Totuși tu ghici-vei chipu-i, / Și de plânge, de se ceartă, / Tu în colț petreci în tine / Și-nțelegi din a lor artă / *Ce e rău și ce e bine*/ (...) Ca un cântec de sirenă / Lumea-ntinde luciile mreje; / Ca să schim-be-actorii-n scenă, / Te momeste în vârtej; / Tu pe-alături te strecoară, / Nu băga nici chiar de seamă, / Din cărarea ta afară / *De te-ndeamnă, de te cheamă*” (*Glossă*).

Groaza de implicare în teatrul lumii este un existențial care îl electrizează mereu pe omul eminescian, fiindcă echivalează cu groază de neantizare a eului.

Prin (auto)ironie eul alunecă implacabil în zona absurdului, această implacabilitate fiind un atu al lui Eugen Ionescu sau Sa-muel Beckett.

Omul eminescian, ca homo romanticus, se concepe în mod obișnuit ca Eu absolut care transcende limitele prin ironie și care își autoironizează încercarea zadarnică de a surprinde sensul ființei. După Friedrich Schlegel, poezia veche și modernă e pătrunsă de o adevărată bufonerie transcendentă, prin care poetul se ridică infinit deasupra lucrurilor limitate, condiționate, precum și deasupra propriilor virtuți artistice și propriei genialități; formele și procedeele dezvăluie maniera de a mima a unui obișnuit și bun bufon italian (Lyceum, p. 42). Față de lume și față de sine însuși poetul este un bufon transcendent care recurge - în mod rafinat, bineînțeles - la mijloacele ironice ale lui Skaramuz, binecunoscutul „mincinos” din „commedia dell'arte”.

Decisivă, în ironie, după cum precizează și Soren Kierkegaard în Cuber den Begriff der Ironie, este linia de demarcație categorică ce apare între eul individual și lumea exterioară care face abstracție de el, tratat ca lucru finit printre celelalte lucruri finite. Cu alte cuvinte, lumea (ca teatru) pune limite, inacceptabile pentru eu care se vrea un Eu absolut, disprețuitor suveran al lor cu mijloacele bufoneriei transcendente: ironie simplă, ironie tragică („mută”) antică, ironie socratică sau reducere de absurd, impasibilitate stoică, ironie romantică melancolică sau „ironie a ironiei” (Fr. Schlegel), dispreț titanian etc.

Ironia este „o altă față” a melancoliei (Kierkegaard) sau chiar un aspect complementar al ei, precum apare în teatrul absurdului (la Eugen Ionescu și Samuel Beckett). Intrarea în zona aparențelor, care relativizează psihismul uman, făcând ca sub acțiunea iluzoriului, o jumătate din ființă să rădă, după cum spunea Baltasar Gracian în secolul al XVII-lea, iar cealaltă jumătate, prostia, să apară ca ceva universal.

Ciudățenia lumii, absolutizată, duce - în secolul nostru - la revelarea absurdului. Este ceea ce se întâmplă la Eugen Ionescu care vede lumea ca un spectacol, numai că accentul cade la el pe absurditatea, ciudățenia comică, pe fascinația lui „înmărmuritoare” ce-o depășește pe cea a tragicului: „În lumea asta, mă simt uneori ca la un spectacol; sunt momente rare, bineînțeles, de pace lăuntrică. Tot ce mă înconjoară este spectacol. Spectacol de neînțeles. Spectacol al unor forme, al unor chipuri în mișcare, al unor linii de forță opunându-se, sfâșiindu-se între ele, înnodându-se, deznodându-se. Ce mașinărie ciudată! Nu tragică, ci înmărmuritoare” (Eugene Ionescu, *Note și contranote*, 1992, p. 223). Autorul Scaunelor ne propune o radiografie comic-ciudată a „roadelor-nimicului”, „florilor nimicului”, a propensiunii spre înlăuntrul lumii, o exprimare a conflictului pur, dramei pure, a „înseși stării existențiale”. Ceea ce descoperă într-o asemenea perspectivă de la marginea lumii către înseși izvoarele existenței este *neînțelesul*, nimicul ca idee universală: „Neînțelesul nu apare decât atunci când te întorci către izvoarele existenței; când te așezi pe margine și o privești în ansamblul ei” (Ibidem, p. 224).

Ionesciana margine a lumii este bineînțeles analogă eminesciane *margine a uitării*.

În teatrul existențialist sartrian, revine vechea convenție, potrivit căreia „orice ființă umană are o esență imuabilă, constantă, adică, în realitate, un suflet nemuritor”. Iraționalitatea condiției umane se expune, la Sartre și Camus, sub forma construcției logice a raționamentului lucid, în timp ce Teatrul Absurdului părăsește în mod deliberat demersurile raționale și gândirea discursivă (a se vedea în acest sens Martin Esslin, *Theatre de l'Absurde*, Buchet Chastel, 1963, p. 20-21).

Omul eminescian privește lumea-spectacol de pe „marginea uitării” dincolo de care tot ce este vis și iluzie se topește într-un indeterminat neunde, în neant („Iar visuri și iluzii, pe marginea *uitării*, I Trec și se pierd în zare ca paserile mării” - *Nu mă-nțele-gi*). E punctul de vedere distanțat ionescian, distanțarea permițând o revelare mai puternică a absurdului. La Eminescu, marginea lumii se identifică cu și mai ontologizata margine a *uitării*.

Pe autorul *Scrisorilor* și autorul Scaunelor îi apropie cu deosebită relevanță această focalizare a măștii lumii, ca simbol al farsei pe care o joacă și care ascunde sensul degradant, „moartea ei inevitabilă”: „Acest univers și noi, care facem parte din el, ar fi deci, pentru a reveni la ceea ce am spus deja, o enormă farsă”; „Vreau să reintrez această lume, știind bine că este pândită de moarte inevitabilă”.

Cedând totalmente terorii angoasei, Eugen Ionescu acceptă condițiile relativizante ale farsei universului mundan, intrând dezarmat în joc, care este jocul lui Dumnezeu (Regizorul) cu conștiința că „existența noastră este scurtă”.

Dincolo de aceste pledoarii programatice pentru ce ar trebui să fie teatrul, esența lui rămâne aceeași în toate timpurile (Eminescu se referea, **într-un** comentariu la piesele lui Olănescu, și la teatrul vechi chinez): *reprezintă* ființa, o înfățișează în „arătările” ei fundamentale, punând în mișcare, așa cum preciza Antonin Artaud în cartea sa *Le Theatre et son double* (Paris, 1938), ceea ce este manifestat. Cu alte cuvinte, scoate esența ființei lumii din „culise” și o face reprezentabilă prin ființa eului, a actorului (în teatrul lumii).

FIINȚA ȘI RAȚIUNEA (EMINESCU ȘI POSTMODERNISMUL)

Dihotomia Ființă/Rațiune, însemn al (post)modernității, îl marchează adânc pe Eminescu.

El se situează de fapt în plasa de (lucii) mreje, amintită în *Glossă*, a aparenței / disparenței sensului lumii („Au e sens în lume?”, se întreba într-o poezie de tinerețe). Ontologia este pe cale de a fi înlocuită de gnoseologie (epistemologie). Nu întâmplător în *Scrisoarea I* apare Cugetătorul (bătrânul dascăl) prin care este personificat Kant și care are „universul fără margini în degetul lui mic”, sprijinind, precum Atlas, lumea și vecia într-un număr. Cugetătorii, „palizi și siniștri”, sunt prezenți și în *Memento mori* cu neputința lor de a abate cursul lumii. Prinși în plasa „combinațiilor iluzorii”, ei nu se aleg decât cu revelația negativă a apusului de Zeitate și a asfințirii de idei.

Dihotomia Ființă/Rațiune se traduce în dihotomia Poet/ Cugetător.

Narcisismul și hiperionismul gândirii, axate pe plăcerea cufundării în autorefecție și autorefecție speculară (Hyperion este un Narcis încremenit în actul oglindirii în propria esență, de Mergător deasupra Lumii), însăși capacitatea de creativitate mitopo(i)etică impun un Poet puternic. El este înconjurat, ca Dionisos de cortegiul de bacchante, de „o oaste de imagini”, de „turma visurilor” sale, de o vijelie de gânduri romantizate.

În contrapondere, „herghelia de întrebări”, care e totodată o herghelie de întrebări de sine, impune un Cugetător slab.

Insemnul atributiv al Poetului este „diadema de stele”, în timp ce însemnul atributiv al Cugetătorului este „diadema de spini”, identificat în *Împărat și Proletar* „cununii cea de paie” a Moșneagului-Rege Lear, simbol al delirului.

Or, gândirea slabă, după Vattimo, este marca modernității târzii și a postmodernismului. Gândirea slabă duce la moartea artistului, a operei, a artei. Omul (post)modern se rostogolește dinspre Centru spre X (vorba lui Nietzsche), se adâncește în „utopie, kitsch, tăcere” (după cum diagnostichează același Gianni Vattimo), se autodistruge din moment ce se transformă în valoare (astfel postulează Heidegger).

Cugetătorul, ca alteritate a Poetului, devine „slab” printr-o gândire care-l înstrăinează de propriul eu, care-l rostogolește spre nietzs-cheanul X al iluzoriului, indeterminatului, confuziei valorice, spre revelația negativă a vieții ca ceva repovestit de „o străină gură” și a lipsei de înțeles al lumii, care se imprimă și cântului („Nențeles rămâne gândul / Ce-ți străbate cânturile...”)

„Slăbirea ființei” o aduce, firește, Rațiunea, fiindcă anume aceasta din urmă o împinge pe cea dintâi într-un act de valorizare care o autodistruge, o pune sub semnul eminescian al Nențelesului.

Dintre atributele ființei tare este numai Rațiunea, or aceasta este tocmai cea care generează o schizoidie a cunoașterii prin stimularea opoziției dintre subiect și obiect. Explicând-o, Roman-Horia Patapievici precizează că „obiectul devine recisiv în raport cu subiectul”, deoarece întotdeauna (subl. în text - n.n.) „obiectul este fie inventat, fie construit, fie cunoscut (în sensul biblic) de subiect”. Ca receptacol al Rațiunii, subiectul participă activ la uzurparea suveranității ființei. Când rațiunea se „întărește” se instaurează imperiul teoriei, al relativismului (H.-R. Patapievici, *Omul recent*, București, 2001, p. 247).

Adevărul pe care-l caută Eminescu în inimă, se relativizează, „slăbește” în sens (post)modern. „Vană e-a-nvățaților ghicire”; „Jucăria scriptoare de gândiri și de sentințe./ Încurcatele sofisme nu ex-plic'a ta ființă,/ Și asupra cugetării-ți pre mulți moartea i-a surprins” iată concluziile filosofice amare din *Memento mori*, în care Poetul caută să se delimiteze de Cugetător: „Și de-aceea beau paharul poeziei înfocate./ Nu-mi mai chinui cugetarea cu-ntrebări nedezlegate, ce mai nu le-am scris./ La nimic reduce moartea cifra vieții cea obscură - / în zadar o măsurăm cu-a gândirilor măsură,/ Căci gândirile-s fantome, când viața este vis”.

Dihotomia Poet/Cugetător este una emblematică, este un summum de diviziuni în două.

Poetul este o ipostază a omului organic eminescian (identificat „bunului sălbatic” tipicului homo antiquus).

Acesta are prin excelență intuiția unității lumii, pe care o pune în „dreapta cumpănă”. Este eul pur, simbolizat de Narcis.

Cugetătorul este ipostaza omului artefact, omului rațional, care construiește lumea, o în-cifrează, o pune în „sisteme numeroase”, în universalii și denominații. Acesta are o viziune „digitală” (cum îi zice Patapievici), exprimând lumea - adică - prin cifre și numere, prin constructe pitagoreice, nominaliste, kantiene (categoriale), prin fragmente eteroclitice care nu se mai pun sub semnul unității.

Este eul raționalizat, teoretizant, angajat în mecanismul, nu în spiritul existențial al lumii, emblematicizat de Hyperion.

Narcis/Hyperion este concretizarea dihotomiei Poet/Cugetător, Ființă/Rațiune, (Postmodernismul merge anume pe astfel de opoziții care deschid parantezele opoziției fundamentale modern I post-modern: epistemologie / ontologie, autoritate / anarhie, utopie / hete-rotopie, negentropie / entropie ș.a.; vezi Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, București, 1999, p. 89 ș. cl.).

Însemnele omului eminescian postmodern, care face uz în mod prioritar de discursul autoreferențial, bazat pe ludic, biografism, atitudine parodică, fragmentarism, elemente metafictionale bizare, marcate de indeterminare,

oscilare opozitivă, deconstrucție, inter-textualitate, se pot găsi concentrate într-o "precuvântare" la o nuvelă proiectată care se intitulează sugestiv *Contrapagină*:

„PRECUVÂNTARE”

Cocheta damă: Lumea - are un stabiliment de foto- și litografie, în care fabrică pe fiecare zi mii și mii de bilete â la minute, cum s-ar zice, care au pe-o parte un nume oarecare dictat, anume de Signora Lume - sub nume însă Monsignorul culegător de tipografie Destin are insolență a pune ce vrea Domnia-sa, ce-i plesnește prin cap Domniei-sale, nu ce i se dictează./

Așa d.e. Doamna Lume
dictează:

D-nu PETRICA MOFT
farsor en gros et en detail
COSTEA URLĂ
Cu minavetul
TACHE CARAGHIOZLÎC
Comedianț
COLTUC BÂRZEA
Vacariu sau în cazul cel
din urmă Bostan-bașa
STAN ÎNJURĂTURĂ
Om bețiv sau hengeriu

Ms. Destin scrie:

PETRICA Compte MOFT[E]
om politic
CONSTANTIN URLATORIANO
poete et grand homme de lettres
CONSTANTIN CARAGGIO
Artist dramatique
Prince COLTUQUE BARZE
Ministre Secrétaire d'Etat
auxAffaires &c.
DON ESTEVAN DE LAS
JURADORES
Journaliste

Astfel d.e. s-a-ntâmplat ca Doamna Lume să dicteze

M.E.

Feuilletoniste ennuyant

și D. Destin să scrie:

M.E.

Sufler de Teatru.

Încă una. Pe reversul acestor bilete ce circulează pe pământ sunt scrise lucruri nediscifrabile - și cu toate astea ele se descifră toate abia atuncea când biletul încetează d-a circula. Biletele nu circulează toate până la un anume termin; ele variază în termine-le lor. Cu cât terminul e mai scurt, cu-atît reversul e mai gol și abia după ce expiră terminul știi bine-bine câtă valoare internă avea biletul - până la expirare biletul are dreptul și lumea cealaltă are datoria a mai sta la îndoială, a mai spera sau a mai despera.

Este însă o individualitate care are pretențiune că nu se înșeală în aprecierea sa. Această individualitate se numește Gura lu-mei. Diferința caracteristică, specifică și esențială, între Lume și Gura lumi e frapantă:/

[lum]ea în genere e bună, gura lumi e rea

[lu] mea e dreaptă, gura lumi nedreaptă

[lu]mea e eternă aceeași, gura lumi pe fiecă zi alta

[...] diferența dintre lume și gura ei e aceea dintre conștiință și [v]orbă - între fond și formă - între materia eternă și corpul trecător.

[Se-]ntâmplă însă că Domnul Destin în loc de-a interpreta [dic]teul D-nei Lumi în bine îl interpretează în rău, d.e.:

Lumea
L. SCHUBERT
Compozitor de geniu
L. BURGHARDT
poet de geniu
M-me...
Poetă de geniu
TORQUATO TASSO
Epic de geniu

Destin
L SCHUBERT
muritor de foame în Viena
L. BURGHARDT
muritor de foame în Berlin
M-me...
Cerșitoare în Paris
TORQUATO TASSO
Idiot

&c. &c. &c. și așa în infinit. Mașinele din Thypographia D-nei Lumi sunt eterne; ele se numesc și legi;

combinațiunile curioase a D-lui culegător Destin sunt asemenea curioase; ele se numesc: împregiurări.

Gurei-lumei jurnaliștii i-a dat încă o numire mai frumoasă -așa ceva gogoneț și simpatic totodată - i-au zis: Opiniune publică.

Opiniunea publică - Gura lumei - e imanentă și emanentă de Public (numire ridicată pentru: Lume).

Jurnaliștii sunt răutăcioși. Au făcut lumea de sexul d-nealor: Public substantivus generis masculini, pe când Lume e substanti-vus generis foeminini id est foemina - și după aceea i-a dat opiniune, adică cugetare, pe când oricine știe că Lumea, *adică feminina*, are numai gură, dar nu cap, cugetare, opiniune./”

Contrapagină prezintă o „harababură ontologică” (expresia e a lui Radu G. Țeposu), pe care o generează deformarea grotescă a Lumii prin Gura Lumii (zisă și Opinia Publică) și a Textului dictat de Lume prin textul scris de Domnul Destin, care e o formă sau o formalitate a fondului, o caricatură. Ca și în Antropomorfism, *Privesc orașul-furnicar. Cu gândiri și cu imagini, Cugetările sărmanului Dionis*, Lumea apare distorsionată, anamorfozată, fiind înfățișată în viziunea ironică sau sarcastică a poetului ca „un vis searbăd de motan”, ca un furnicar unde toți merg „de-ndoase-lea” „în prohod” ca un teatru (theatrum mundi) burlesc, ca o formă fără fond: „Ceea ce dictează Doamna Lume e sigur ca fondul și ca absolutul, [ceea] ce scrie D. Destin e relativ, e forma acelui fond, acelei m[aterii]. D.e. Dacă D-na Lume dictează: A. Creață, dobitoc în piel[e de] om, și Destinul scrie. A. Creață, ministru al Instrucțiunei, a[tunci] acest ministru nu e **decât** forma sau formalitatea fondului, [nu] e decât haina ce îmbracă corpul, nu e decât numirea Minis[tru] ce îmbracă individul **dobitoc**, nu e de cât tichia de mărgăritar ce îmbracă, ce ascunde chelboșia.

Fiind așadar că Doamna Lume sau Domnul **Public e** ceea [sau] acela care dă tactul atât la existența, cât și la judecata **asup[ra]** unui umilit individ, ca sub-sau nesubsemnatul, **de aceea îmi** iau și eu libertatea de-a-i adresa următoarea **adresă** pr[in care cer cartă de legitimațiune sau răvaș de drum, **pe vechie, pentru** de-a cutreiera întinsul d-neaei sai doninici-lui Imperiu”.

Postmodernista *Contrapagină eminesciană se încheie* printr-o ironizare fină, care e chiar o reducere **socratică** la absurd și o alunecare în absurdul narativ urmuzian, a propriei **persoane, care** scrie nu o operă serioasă, ci o carte de calicie, și a persoanei cititorului, chemată să-l dea de gol („cum **n-a dat pe alții**”) **pe** aulor și luată în derâdere că grija ei cea mare **este** ea însăși:

„În fine, dacă veți vede că n-am fond și voi să mă susțin numai cu creditul personal (ca mulția alții) / sau cu furtul de **prin alții** (asemenea ca mulți) -dă[-mă] mata de gol pe mine, cum **n-ai dat** pe alții și dă[-mi] prin verdictul matali deplină **carte de calicie**.

V-aș fi scris mai mult, dar... la ce să vă supăr mai **mult** cu caria de vizită a unui om, când grija [ma]**tale-cea** mare **ești** mata însuși... Îmi permit numa [a] mă subsemna al Domniei-voastre amic or inamic - toute-egale,

M.E.”

Dezbaterea cantemiriano-barocă dintre Lume și Destin, căruia cea dintâi îi dictează precepte (de)onlogice, reprezintă în fond un postmodern Divan eminescian al Ființei cu Rațiunea sau al Ontologiei cu Epistemologia.

SUMMARY

Academician Mihai Cimpoi's present book analyses the work of the great Romanian poet Mihai Eminescu through an existential approach.

In the process of acquiring knowledge about the word, the poet is overwhelmed with such kind of questions as: What? Why? How? What's the purpose of? What is the human being? What is the sense of life?

As a 'limited being in time and destined for death' (Heidegger), the man tries to define his relations with the contingent and the transcendent, to perceive the essence of life and world. The poet tries to find the universal principles, the foundations of the existences, 'the essence of the beings, in the manner of Empedocles 'roots', Anaxagoras 'seeds', Democritus 'atoms', Plato's 'prototypes', Hegel's 'ideas', and Kant's 'categories'.

The cognition 'path' is yet scattered with a lot of 'traps', many limits, what generates a permanent existential tension which is an essential datum of Eminescu's mythopoetical thought.

The Eminescian man is pre-eminently a tragic man. In this way the tragism is but the consciousness of the existence of an universal order under the sign of destiny and of the limits set on the pathway of man's self accomplishment. The world ciphers and codifies its senses to those who make desperate efforts to know it. For Eminescu the world takes, thus, the shape of a sad and intricate book'. The one who takes the look at its obscure pages rather in-ciphers than de-ciphers it, similar to Hegel's god who, merging with his own creation, as the result of materialization feels himself denied. Once the negative in the poet's thought is set up it appears what the author himself calls 'the tragic knot'.

This knot concentrates all the themes (the my-themes, understood as complex figures related to traditional mythology or to the one imagined by the poet himself): life/being, death/non-being, limits, negative beauty, anxiety vs. wish, sufferness, loneliness, melancholy, time and space, endlessness (Eminescu and Brâncuși), abyss, destiny, despair, the nothing (nihilism and 'God is dead' concept), the becoming, movement, will (Eminescu and Schopenhauer), circle, mystery (nonsense and relative nihilism), world as a scene, being and reason. In addition to all these concepts there are also some medieval ones used by the Romanian poet: the castle, the world as a book, the world as a song, God as a Creator, fortuna labilis, the idyllic, memento mori, ideality.

Mihai Cimpoi analyses Eminescu's work through an existential point of view: creation like a framework for the lights and shadows of the being - as it is seen in the classic and modern philosophy (Plato, Aristotle, Hegel, Kant, Jaspers, Kierkegaard, Sartre, Cioran, Noica) or as it is interpreted in the modernist and postmodernist poetry (the parallels with Baudelaire, Rimbaud, Blaga, Arghezi, Bacovia, Barbu, Stănescu are frequently drawn). The modern physical and psychological researches as regards movement, time, space and becoming (Einstein, Freud, Lupașcu, Jung etc) are taken into account.

It is clearly foreseen a relationship with postmodernism especially concerning the connection between Being (ontology) and Reason (epistemology).

In this manner of interpretation academician Mihai Cimpoi continues his study about Eminescu's work perceived through an ontological aspect.

Translated by Doru Cimpoi